ألف

مجلة
البلاغة المقارنة
العدد الثاني عشر، ١٩٩٢

المجاز والتمثيل في العصور الوسطى

- **الطباعة** : دار إلياس العصرية بالقاهرة
- **سعر العدد:** في جمهورية مصر العربية : ثلاثة جنيهات

في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: ١٥ دولاراً ؛ المؤسسات: ٣٠ دولاراً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور

- أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية :

ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣ : الذات والآخر : مواجهة
ألف ٤ : التناص : تفاعلية النصوص
ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦ : جماليات المكان
ألف ٧ : العالم الثالث : الأدب والوعي
ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل
ألف ٩ : إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات

- **المراسلة والاشتراك على العنوان التالي :**

مجلة **ألف** ، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ص.ب ٢٥١١ ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية.
ت: ٣٥٧٥١٠٧ فاكس: ٣٥٥-٧٥٦٥ القاهرة، جمهورية مصر العربية.

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي

الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وضرب آخر ... يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل" ... فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى"، و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبـ"معنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.

عبد القاهر الجرجاني

إن المعنى الأول هو الظاهري الذي يسمى "حرفي". أما المعاني الأخرى فهي أعمق ويطلق عليها أليغوريّة [مجازيّة] ... حيث أن "أليغوريا" مشتقة من "ألو" [آخر، غير]، من اللاتيني "ألينوم" [مغاير]، ويطلق هذا عليها لأنها تغاير المعنى الحرفي أو التاريخي.

جيوفاني بوكاتشيو

المجاز والتمثيل في العصور الوسطى

إن عنوان محور هذا العدد في حد ذاته معجز لمن يطمح إلى الترجمة الدقيقة وإرساء أنساق التراسل وقواعد المقارنة. فمصطلح "الأليغوريا" الأوروبي ومصطلح "التمثيل" العربي يشيران إلى تقنية الترميز، ولكن في أصولهما اللغوية يرجعان إلى ظاهرتين مختلفتين كما يوضح الاقتباسان الاستهلاليان. فالتمثيل الذي يرد عند الجرجاني في كتابه **دلائل الإعجاز** يحتوي على مفهوم التقارب والتماثل والتشابه، بينما "الأليغوريا" التي ترد عند بوكاتشيو في كتابه **أنساب الألهة الوثنية** إنما يؤكد على المغايرة والمباعدة والاغتراب. ولكن كليهما يلتقيان في طرح ثنائية المعنى: الظاهري والباطني، أو القريب والبعيد، أو الحرفي والمجازي، أو المباشر وغير المباشر.

كما أن "العصور الوسطى" مصطلح غريب على كل من الثقافة العربية والثقافة الأوروبية في المرحلة التي أطلق عليها "وسيطية". فهو مصطلح تبلور في عصر النهضة الأوروبية للإشارة إلى مرحلة لم يجمع على تحديدها، وإن كان يرجح أنها بدأت في القرن السادس وانتهت في القرن السادس عشر.

وحضاريا تختلف هذه المرحلة في الغرب عنها في الشرق. فقد كانت دار الإسلام في هذه الألفية مزدهرة ومتفتحة بينما كانت أوروبا منكمشة ومنغلقة. ومع هذا فقد تميز العالم بشطريه الغربي والشرقي بذهنية حضارية فكرية وبنية اقتصادية - اجتماعية متشابهة إلى حد كبير. ومن هنا وفي ضوء هذه الحضارة الوسيطية على تباينها اللغوي قامت الاجتهادات والدراسات في هذا العدد بسبر أغوار ظاهرة المجازية / التمثيل / الترميز ودوافعها المختلفة وملابساتها العقائدية.

وألف مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول :

ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية.

ألف ١٤: الجنون والحضارة.

ألف ١٥: السينما الجديدة وما بعد في الوطن العربي.

بلاغة المقموعين

جابر عصفور

١- مقدمة

هناك بلاغتان في التراث العربي لا بلاغة واحدة كما تعلمنا ودرسنا. *البلاغة الرسمية* التي تعرفناها في كتب البلاغة السائدة، ابتداءً من منظرى القرن الثالث للهجرة، وانتهاء بشراح التلخيص في القرن التاسع للهجرة، وهي البلاغة التي أنتجها البلغاء والمنظرون الذين كانوا على وفاق مع الدولة، أو في موقع الخدمة لها، أو العمل أداة من أدواتها، وهم نقليون في الأغلب الأعم، ويؤمنون بالتقليد في كل الأحوال؛ وبلاغة أخرى مقموعة في كتب البلاغة الرسمية، مسكوت عنها، لا نلتفت إليها عادة، في ظل هيمنة البلاغة التي نتوارثها، وفي سياقات السطوة التي تمارسها أبنية القمع "النقلي" في تراثنا. هذه البلاغة المقموعة أنتجتها المجموعات الهامشية التي لعبت دور المعارضة، والتي كانت على خلاف مع سلطة "الدولة" القائمة، ابتداءً من الدولة الأموية، وانتهاء بالدول المتأخرة التي صحبت انهيار الحضارة العربية. وتبدأ هذه المجموعات بالمعتزلة في فترات معارضتهم للدولة، وتصل طوائف الشيعة المقموعين في أكثر من عصر بالتنويريين المتمردين من طائفة الكتاب الذين لقي بعضهم حتفه على أيدي أجهزة الدولة، ابتداء من عبد الله بن المقفع في منتصف القرن الثاني للهجرة، وتصل هؤلاء وهؤلاء بالفلاسفة والمتصوفة الذين كان نفورهم من السطوة الاعتقادية للفكر "النقلي" لايقل عن نفورهم من السلطة السياسية للدولة "السنية" النقلية التي دعمت هذا الفكر بالقدر الذي كانت تتدعم به وتوظفه في خدمة مصالحها.

أما البلاغة الأولى فنعرفها بما أنتهت إليه المفاهيم المؤولة لتعريفها : "البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته".[(١)] ونتفهمها من حيث ما تنطوي عليه هذه المفاهيم من وظائف إيديولوجية، تتصل برؤيا عالم ثابت لاسبيل إلى تغييره، عالم تعمل هذه البلاغة على الإبقاء على أوضاعه، بما تحدثه من مطابقة بين الكلام ومقتضى هذا العالم، فهي بلاغة تركّز على مقامات المستمعين وطبقاتهم، وتكتب أو تصاغ أو ترتجل بالقياس إلى إطار مرجعي، هو سلطة المؤسسة التي تتحرك منها وبها هذه البلاغة. وهي بلاغة تتجه إلى متلق منفصل عن صانعها، لتحدث في هذا المتلقي تأثيرات مقصودة سلفا، يراد بها استمالته إلى فكرة أو رأى أو موقف لسلطة تؤكد هيمنتها. إنها "فن الإقناع" بالمعنى الأرسطي الذي انسرب في التراث البلاغي.

وسواء كنا نتحدث عن هذه البلاغة من حيث الموضوع أو العلم فللمتلقي الحضور الأكبر فيها، إذ ليس البليغ سوى مرآة تنعكس عليها مطالب السامع، في هذه البلاغة، فكلام البليغ فعل مقرر سلفا، مرسومة حدوده من قبل النطق به. والإعجاب أو عدم الإعجاب عند

السامع مبعثه الدهشة التي تتولد من البراعة في التوصيل. وصفة "البلاغة" نفسها مرتبطة بالإبلاغ من هذه الزاوية، فالبلاغة لا تعني الإتيان بما يخرق الإجماع، أو بما لايعرفه السامع، وتأثيرها لاينصرف إلى "المعاني" فالمعاني ملقاة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، ولايجهلها البدوي والمدني، وإنما الشأن في "الصياغة" و "السبك" و "الرصف"، أى في الكيفية التي تصاغ بها الفكرة، أو يقدم بها المعنى، فالبلاغة إبلاغ، وتأثير الإبلاغ لايرجع إلى مضمون المبلَّغ عنه بل إلى كيفية الإبلاغ. ولقد ذهب أبو هلال العسكري إلى أن "البلاغة" من قولهم : بلغتُ الغايةَ إذا انتهيت إليها وبلّغتها غيري. ومبلغ الشيء : منتهاه. والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته. فسميت البلاغة بلاغة لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. ويقال : أبلغت في الكلام إذا أتيت بالبلاغة فيه، كأنك تضيف إليه مالم يكن منه، ومايمكن أن ينزع عنه في آخر المطاف.(٢) فالبلاغة تتضمن دلالة الإضافة والتقريب بهذا المعنى، الإضافة من حيث ما تضيفه إلى ما هو قائم من المعاني، والتقريب من حيث ما توقعه في المعاني القائمة من تأثير يدنو بها إلى عقل السامع ووجدانه. ولذلك قيل إن البلاغة هي "التقرب من المعنى البعيد"، و "تقريب ما بعد من الحكمة بأيسر الخطاب"، و "إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"، و "الوصول إلى الشيء والانتهاء إليه". وقد سمي الكلام بليغا لأنه "الوصول إلى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة".(٣)

هذه الدلالة هي التي جعلت البلاغة من صفات الكلام لا المتكلم، فمادام أثرها يلتبس بمعنى الصياغة من حيث الإضافة، ومعنى التوصيل من حيث التقريب، فلا يجوز أن تطلق إلا على الكلام من حيث ما يضفيه على المعنى السابق عليه. و "لايجوز أن يسمى الله جل وعز بأنه بليغ، إذ لايجوز أن يوصف بصفة كان موضوعها الكلام". أما تسميتنا المتكلم بأنه بليغ فهي على سبيل التوسع أو المجاز.(٤)

وسواء تقبلنا هذا الذي يقوله العسكري (وهو أهم منظري البلاغة الرسمية في القرن الرابع للهجرة) أو لم نتقبله، وسواء رددناه إلى محاولة تنزيه الخالق لعدم الإشارة إلى ذاته أو رددنا ذلك إلى سبب آخر، فالمهم دلالة نفي صفة البلاغة عن الفاعل لفعلها، وهو المتكلم، وصرف الدلالة من الفاعل إلى الفعل ذاته أو المفعول الذي يلازمه أو يتعدى به. وتلك دلالة ترتبط بالمقصد الذي وصل بين البلاغة والإقناع، وجعلها مرتبطة بالجدل السياسي والاعتقادي والاجتماعي، وذلك في سياق يتواشج فيه الإقناع والجدل مع الأثر الأدبي الذي يحدثه نظم الكلام البليغ في نفوس المستمعين. وأنا استخدم كلمة "المستمعين" عامدا لأن البلاغة نشأت ملازمة للخطابة، ولم تفارق ما ارتبط بها من مخايلة الإقناع، وما تؤديه هذه المخايلة من وظيفة إيديولوجية تتصل بإيقاع التصديق في النفوس، وتأكيد مهابة القوى السياسية الحاكمة وأحقيتها وشرعيتها في آن. وذلك في سياق دلالي يتضمن ما قصد إليه مالك بن دينار عندما وصف بلاغة الحجاج بقوله : "ربما سمعت الحجاج يخطب، يذكر ما صنع به أهل العراق وما صنع بهم، فيقع في نفسي أنهم يظلمونه وأنه صادق، لبيانه وحسن تخلصه بالحجج".(٥)

في هذا السياق الدلالي، ارتبطت البلاغة الرسمية بالقوى السياسية الاجتماعية الحاكمة، في مقابل البلاغة المقموعة التي نشأت في ساحات المعارضة، وتأسست (من حيث هي مسمى دال على موضوع العلم والعلم نفسه) بوصفها أداة من أدوات الاستمالة والتأثير، فارتبطت في توجه أفعالها (من حيث هي موضوع) والتنظير لهذه الأفعال (من حيث هي علم) إلى

السامع الذي أصبح البدء والمعاد. وعندما انسرب في هذا السياق البعد الديني المرتبط برد إعجاز القرآن إلى نظمه، فضلا عن توضيح غريبه والكشف عن مشكله وتأويله؛ والبعد الأدبي المرتبط بالخصومة بين القدماء والمحدثين، وتأصيل الكتابة الفنية مع نشأة طائفة الكتاب، فإن موضوع البلاغة ظل، كالعلم بها، مرتبطا بالمُستَقْبِل الذي اتسعت دائرته التي تجاوزت الاستماع إلى القراءة، ولكن ظل التركيز عليه بوصفه المقصد الذي تتوجه إليه البلاغة، من حيث هي الفعل اللغوي الذي يوقع التأثير والتصديق في عقل المتلقي ووجدانه.

وإذا كان ارتباط البلاغة بصراع القوى السياسية الاجتماعية، في نشأتها، من حيث ما قامت بأدائه من وظائف إيديولوجية، هو ما وصل بين دلالة البلاغة والإقناع، فإن هذا الوصل هو الذي أكد اقتران البلاغة (من حيث هي علم) بالكلام من حيث قدرته على إيقاع التأثير وليس بالمتكلم، فالمتكلم ملغى لحساب المستمع - المتلقي، والكلام يتم التركيز عليه من حيث الأثر الذي يحدثه في هذا المتلقي. هكذا، تحول البليغ إلى فاعلية تابعة لمقتضى الحال الخارجي المفروض عليه، وتحول إنتاجه (بلاغته) إلى استجابة شرطية لما أُطلق عليه مصطلح "مقتضى الحال" أو "ظاهر الحال" أو حتى "الحال".

ومقتضى الحال هو الاعتبار المناسب، أو الصورة التي يرد عليها الكلام في المقامات المختلفة التي هي "ظواهر الحال"، أي الأسباب الموجبة لإيراد الكلام على هذه الصورة دون غيرها. وغير بعيد عن ذلك "الحال" أو "المقام" فكلاهما يتصل بالأمر أو السبب الذي يدعو إلى الإتيان بالكلام البليغ على هذا النحو دون غيره، فالكلام البليغ نتيجة لسبب خارج عنه، والنتيجة لا تفارق السبب من حيث صفاتها، وهي - كسببها - في موقع المعلول للعلة التي ترجع إلى المستمع أو المتلقي الذي يسيِّجه معنى "المقام" الذي يلازم، بدوره، معنى "الحال" أو ظاهره أو مقتضاه.

هذا "المقام" يومىء إلى بعد طبقي لايفارقه في النهاية، ولاينصرف إلى الأحوال النفسية أو الحالات الشعورية بل ينصرف إلى "المناسبة"، بمعناها السياسي أو الاجتماعي أو الديني أو الأدبي، من منظور تراتبي (هيراركي) يضع الناس في طبقات بالقدر الذي يضع "الكلام" نفسه في طبقات، ولذلك قيل إن البليغ هو الذي "لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه التصرف في كل طبقة".(٦) وإذا كان الخلط بين المقامات إفساداً للبلاغة، في هذا السياق، فإن هذا الإفساد ينسرب من البلاغة، من حيث هي كلام دال، إلى المجتمع من حيث هو مدلول لهذا الكلام، فإفساد المقامات إفساد للبنية الثابتة للتراتب بين الطبقات، والالتفات إليه التفات إلى الدور الإيديولوجي الذي تقوم به البلاغة الرسمية، في تثبيت علاقة التراتب بين الطبقات من ناحية، وتثبيت ثقافة هذه الطبقات من ناحية ثانية، وإسقاط للتراتب الاجتماعي على التراتب الثقافي من ناحية أخيرة. ولذلك أكدّ أبو هلال العسكري أن كلام "سيد الأمة" بكلام "السوقة" إنما هو "جهل بالمقامات".(٧) وقبل العسكري بقرن من الزمان قال ابن المعتز صراحة :

> ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب ... هذا، وليس شيء أضرّ من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين. ولاأعظم خطرا على صاحب

المملكة – ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده – من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن ... ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحول الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة.[8]

هذه البلاغة الرسمية هي التي سادت عصور التراث، ومكنت لها من السيطرة الكتب التي ورثناها، وأصبحت أدوات لتعلمنا، وأضافت إلى هيمنتها الأنساق المعرفية والاجتماعية والاقتصادية التي لازلنا نعيش في سياقاتها، حيث تغييب الحرية، ويتحول المتكلم إلى صورة أخرى من "البليغ" الذي لابد أن يراعي "المقامات".

ولكن كل ظاهرة تخلق نقيضها، ففي مقابل البلاغة الرسمية "السائدة"، كانت توجد، دائما، بلاغة "هامشية"، مناقضة، للمقموعين من المحكومين، لاتتوجه إلى مقامات المستمعين من أولي الأمر بما يرضيها أو يشبع توقعها، بل بما يناقض ما ألفته، وتتوجه إلى أحوال المتلقين من المحكومين بما يكشف هوانها، ويعبّر عن حياة المقموعين فيها. ولم يكن هذا الدور المناقض هينا، أو مسموحا به، أو مسكوتا عنه، فقد واجهته قوى لم تتردد في قمعه، والبطش بمن يؤدونه. ولكن هؤلاء المؤدين أدركوا، منذ وقت باكر:

أن الأراقم لا يطـــاق لقاؤهـــا   وتنال من خلف بأطراف اليد

فأنتجوا بلاغة تقوم على "التعريض" و"التلطف" و"التلميح" و"التورية"، وأصّلوا من القواعد ما يتعلم به بلغاء المقموعين كيف يواجه الواحد منهم الأراقم دون أن تناله بالافتراس، وكيف يقول ما لا يقال دون أن يُقطع لسانه أو يُستخرج من قفاه.

وأول علامة تطالعنا بها هذه البلاغة المضادة هي "الصمت" الذي انسرب في تعريفها، والذي يومىء إلى بعض وظائفه عندما نصله بما روي عن علي بن أبي طالب من أن "أفضل العبادة الصمت وانتظار الفرج".[9] ويكشف عن وظائفه الأخرى عندما نصله بالنصيحة التي صاغها ابن الهبارية نظما في الصادح والباغم عندما قال:

فكن كثير الحفظ والتوقـــي   وســالكا فيه سبيل الــرفق
وفتش فـي الأمور عن أسرارهـا   كم نكتة حتفك في إظهارها[10]

٢ ـ إبانة الصمت

يتكرر دال "الصمت" لافتا منذ البداية، في السياقات التي تتأسس بلاغة المقموعين في علاقاتها. وهو دال يشير إلى مفارقة استهلالية، فالبلاغة إبلاغ ناطق أو توصيل غير صامت، والنطق المبين والإبانة الصائتة عنصر تكويني في صميم دلالتها، منذ بدايتها التي ارتبطت بالخطابة والمشافهة. وإذا ارتبطت البلاغة بالصمت أو السكوت فإنها ترتبط بما يثير تناقضه (الظاهر) مع طبيعتها الاستهلالية مفارقة تتصل بعوائق أدائها، بالمعنى الذي يجعل من دال "السكوت" علامة يوازي النطق بها لفت الانتباه إلى حضور مدلولها، وذلك في

سياقات تصل ما يُروى عن السجّاد : علي بن الحسين :

يارب جوهر علـم لو أبـوح بـه ... لقيل لي : أنت ممن يعبد الوثنا
ولاستحل رجـال مسلمون دمـي ... يرون أقبح مـا يأتونـه حسنـا[١١]

مما يُروى عن صالح بن عبد القدوس الذي قال :

رب ســر كتـمتـه فكـأنـي ... أخرس أو ثَنّى لسـاني خبل
ولو أني أبديت للنـاس عـلمي ... لم يكن لي في غير حبسي أكل[١٢]

وإذا كان البيتان المرويان عن السجّاد يشيران إلى المجموعات الشيعية (الصوفية) التي قامت بدور المعارضة لمؤسسات الدولة، على مستوى المعتقد الديني والفكر السياسي، فإن البيتين المرويين عن صالح بن عبد القدوس يشيران إلى مجموعات المثقفين العقلانيين من الكتاب والشعراء الذين تناقضوا مع سلطة "النقل"، في مؤسسات الدولة العباسية، منذ عهد تأسيس "ديوان الزنادقة". ولم يكن شاعر مثل أبي نواس بعيدا عن هذه المجموعات حين قال:

مت بداء الصمت خيـــــر ... لك من داء الكـــــلام
رب لفظ ساق آجـــــا ... لنيـــام وقيـــــام
إنما السالم مــــــن ألـ ... جم فاه بلجـــــام[١٣]

ومرة أخرى، فإن الصمت الذي يشير إليه النواسي أصبح دالا لافتا بتكراره، منذ القرن الثاني للهجرة، إذ تقرأ عند ابن المقفع، أبرز كتّاب هذا القرن من الناثرين، ما يلي :

- إلزم السكون فإن فيه السلامة .
- أفضل خلة العلماء السكوت .
- قال ملك الصين : أنا على مالم أقل أقدر مني على رد ما قلت .
- قال ملك الهند : عجبت لمن يتكلم بالكلمة، فإن كانت له لم تنفعه، وإن كانت عليه أوبقته .
- قال ملك فارس : أنا إذا تكلمت بالكلمة ملكتني، وإذا لم أتكلم بها ملكتها .
- قال ملك الروم : ما ندمت على ما لم أتكلم به قط، ولقد ندمت على ما تكلمت به كثيرا .
- السكوت عند الملوك أحسن من الهذر الذي لا يُرجع منه إلى نفع.
- أعضل ما استضل به الإنسان لسانه.[١٤]

ونقرأ عند الجاحظ، أبرز كتاب القرن الثالث، ما يلي :

- أسمع فأعلم، وأسكت فأسلم .
- ولو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب .
- مقتل الرجل بين لحييه وفكيه .
- اللسان سبعٌ عقور .
- الصمت حُكمٌ وقليل فاعله .
- لا تسمع الناس يقولون: جلد فلان حين سكت، ولا قتل فلان حين صمت.
وتسمعهم يقولون: جلد فلان حين قال كذا، وقتل حين قال كذا وكذا .
- رحم الله من سكت فسلم .(١٥)

وتكتمل دلالة المرويات السابقة عندما ننظر إلى دال "الصمت" بوصفه عنصرا تكوينيا من عناصر تعريف البلاغة منذ بداية تأسيسها. وقد سئل ابن المقفع: ما البلاغة ؟ فقال :

> البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطابا، ومنها ما يكون رسائل. فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة ... فإذا أعطيت لكل مقام حقه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتم لما فاتك من رضا الحسد والعدو، فإنه لا يرضيهما شيء. وأما الجاهل فلست منه وليس منك. ورضا جميع الناس شيء لا تناله .(١٦)

ولو تأملنا هذا التعريف التفصيلي بعض الشيء، أدركنا أن التركيز فيه على ما يجعل البلاغة أداة للتعبير عن رفض واقعها. يتجلى ذلك على مستوى النطق، حيث يقترن "الاحتجاج" بسياق "الجواب" و"الابتداء"؛ وعلى مستوى "الصمت" (ومنه الاستماع)؛ أو ما يصل بين الاحتجاج وسكوته، بواسطة "الإشارة" التي هي سكوت عن شيء ونطق له في آن، فهي لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، وهي ستر لمعنى وإظهار لغيره،(١٧) حين ينطق البليغ شيئا ويريد غيره من المسكوت عنه. وغير بعيد عن ذلك تعداد الأنواع الأدبية للبلاغة (الشعر، السجع، الرسائل) في تعريف ابن المقفع، فهي أنواع تسقط عليها دلالة الاحتجاج الناطق. ويؤكد ذلك أن التعريف ينتهي بما يشبه رد العجز على الصدر، عندما يجعل "الوحي" و"الإشارة" و"الإيجاز" قاسما مشتركا عاما بين أنواع البلاغة. أما الوحي فهو قريب من "الإشارة" لأنه "الإبانة عن النفس بغير المشافهة على أي معنى وقعت من إيماء وإشارة ورسالة وكتابة".(١٨) والصلة التي تجمع بين "الإشارة" و"الإيجاز" هي الصلة التي تجمع اللمحة الدالة بالقليل من الكلام، حيث يؤدي الإيجاز دورا من أدوار الصمت. وأحسب أن الوصل بين البلاغة والاحتجاج، في تعريف ابن المقفع، سواء فهمنا الاحتجاج بمعنى المناقضة أو الاستدلال، هو الذي يدفع التعريف للالتفات إلى البليغ نفسه، من حيث إيمان هذا البليغ بما يقوله، وتوصيل اعتقاده بما يجب "من سياسة ذلك المقام"، وإرضاء "من يعرف حقوق

الكلام" أو يؤمن بما جاء فيه. وليس على البليغ، بعد ذلك، رضى الحاسد أو العدو، مادام قد اتخذ ببلاغته موقفا، وأكدّ هذا الموقف بسياسة المقام، فهو يعرف أن رضا جميع الناس شيء لا ينال، وأن ما يقوله سيرضي قوما ويسخط آخرين .

إن العلاقة التي تصل السكوت بمصاحباته، في تعريف ابن المقفع، هي التي جعلته يؤكد ضرورة "صيانة اللسان" بقوله :

> اعلم أن لسانك أداة مصلتةٌ، يتغالب عليه عقلك وغضبك وهواك وجهلك. فكل غالب عليه مستمتع به وصارفه في محبته، فإذا غلب عليه عقلك فهو لك، وإن غلب عليه شيء من أشباه ما سميتُ لك فهو لعدوك. فإن استطعت أن تحتفظ به وتصونه فلا يكون إلا لك، ولا يستولي عليه أو يشاركك فيه عدوك، فافعل.(١٩)

هذه الثنائية المتعارضة في وظيفة اللسان هي الوجه الآخر للثنائية التي ينقسم طرفاها بين المتكلم "البليغ" وما ينطق عنه من معتقد في جانب، و"العدو" المتربص به وما يمثله من مصالح في الجانب المقابل. وهي نفسها الثنائية التي جعلت أبا هلال العسكري يفسّر تعريف ابن المقفع السابق بأن إشارته إلى السكوت نوع من المجاز، وأن المقصود من هذا المجاز لفت الانتباه إلى الحال الذي يدفع إلى السكوت. ويحدث ذلك :

> في حالة لا ينجح فيها القول، ولا ينفع فيها إقامة الحجج. إما عند جاهل لا يفهم الخطاب، أو عند وضيع لا يرهب الجواب، أو ظالم سليط يحكم بالهوى ولا يرتدع بكلمة التقوى. وإذا كان الكلام يعرى من الخير، أو يجلب الشر، فالسكوت أولى، كما قال أبو العتاهية :

ما كل نطق له جــــــواب   جواب ما يكره السكوت(٢٠)

ولا يكتفي أبو هلال بهذا التوضيح بل يضيف إليه وجها آخر من وجوه التفسير التي تحتملها الإشارة إلى السكوت في تعريف ابن المقفع، فيؤكد أن كل صامت ناطق من جهة الدلالة، وأن دلائل العبرة في الأشياء الصامتة قد تكون واضحة بما يجعل من صمتها نطقا. ولا يتباعد أبو هلال، في هذا الوجه من التفسير، عن السياقات الدلالية التي انطوى عليها تفسير ابن رشيق لتعريف ابن المقفع، ودلالة الصمت في التعريف، بعد ذلك بقرن من الزمان، فابن رشيق يصل دلالة "الاعتبار" التي يتضمنها السكوت بدلالة "الاحتجاج" على ما يواجهه البليغ، في حالة السكوت، فيذكرنا بالبيت القديم :

واعلم بأن من السكوت إبانة   ومن التكلم ما يكون خبالا

ويوجز السياقات السابقة عليه في مقطوعة من نظمه، محورها هذا الشطر الذي يقول :

رب نطق في السكوت.[٢١]

ويقدر ما قام أبو هلال العسكري بتفسير تعريف ابن المقفع، من منظور هذا السياق، فإنه وصل تفسيره بما قاله بعض حكماء الهند (نقلا عن الجاحظ) الذين جعلهم ابن المقفع نفسه أقنعة له في **كليلة ودمنة**، فنقرأ :

قال بعض الهند : جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة. ومن البصر بالحجة أن يدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها إذا كان طريق الإفصاح وعرا وكانت الكناية أحصر نفعا.[٢٢]

ويشرح العسكري ما يُروى عن الحكيم الهندي بضرب المثل عليه بأحد مواقف المعارضة للدولة الأموية، بما يؤكد تواصل تقاليد ترك الإفصاح إلى الكناية، في سياقات المعارضة التي ناصبت سلطة "الحكم الجائر" العداء، وظلت تعمل بوصية النواسي الذي قال :

إن في التعريض للعا — قل تفسير البيان[٢٣]

وكان يعني بذلك ما يجب أن يقوم به البليغ، في مواجهة "القوم اللئام" الذين يقودهم "إمام جور فاسق"، في زمان عباسي وصفه بأنه "زمان القرود".

وإذا كان زمان القرود الذي عاش فيه النواسي يرجع إلى القرن الثاني للهجرة فإن هذا الزمان امتد إلى ما بعد العصر العباسي الأول، فاتصلت تقاليد الصمت ودلالاته إلى الحد الذي أصبحت معه الدلالة ملازمة لوجهين من وجوه البيان الأربعة التي تصنع بنية كتاب **البرهان في وجوه البيان**، أهم كتب البلاغة المقموعة التي وصلتنا من القرن الرابع للهجرة. وابن وهب يقسّم وجوه البيان إلى أربعة وجوه؛ فمنها بيان الأشياء بذواتها وإن لم تَبُن بلغاتها؛ ومنها البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب؛ ومنها البيان باللسان؛ ومنها البيان بالكتاب. ويلفت الانتباه أن البيان الأول والثاني بيان صمت. أما الأول فيتصل بالأشياء التي تتبين للناظر المتوسم والعاقل المتبين بذواتها، فتؤكد عجيب صنع الباري. وإذا حصل هذا البيان للمتفكر صار عالما بمعاني الأشياء، وكان ما يعتقده من ذلك بيانا ثانيا غير البيان الأول، وحظي البيان الثاني باسم الاعتقاد. ولكن البيان الأول يعود فينقسم إلى قسمين : الأول بيان الأشياء بذواتها، وهو الصمت الناطق للدلالة الاعتبارية للطبيعة؛ والثاني الصمت الناطق الخاص بالإنسان، حين يظهر من الساكت (الإنسان) ما ينبيء عن سبب صمته من قمع في الخارج :

وقد يصمت الإنسان ويستعمل الكتمان لمخافة، أو رقبة، أو بإسرار عداوة أو بغضة، فيظهر في لحظاته وحركاته ما يبين عن ضميره، ويبدي مكنونه.[٢٤]

وإذا كان هذا الصمت من بيان الأشياء بذاتها، أي من الوجه الأول للبيان، فإنه ينسرب في بقية الأوجه، إلى الحد الذي يقول معه صاحب **البرهان** إنه من الضروري أن يعرف المتكلم

"أوقات الكلام وأوقات السكوت". وذلك بتقدير مراتب المستمعين له، وحقوق المجالس، فللسكوت أوقات هو فيها أمثل من الكلام، وأصوب ما فيها السكوت عن جواب الأحمق والمتعنت، و"التقية والمداراة للسلطان والرئيس لدفع المرهوب من جهتهم، واجتذاب المحبوب منهم". وتلك عبارات تلفتنا إلى سوابقها التي تتناص معها في تراث ابن المقفع الذي قال (على لسان الحكيم بيدبا) :

> إن الفيلسوف لحقيق أن تكون همته مصروفة إلى ما يحصّن به نفسه من نوازل المكروه ولواحق المحذور، ويدفع المخوف لاستجلاب المحبوب(٢٥)

٣ـ وجوه القمع

عندما يتكرر دال "الصمت" أو "السكوت" ملحاحا لافتا على النحو السابق، ويبين عن مدلولات كتلك التي يشير إليها، فإن الدلالة التي تجمع بين الدال ومدلولاته تشير إلى المجتمعات التي يتولد "الصمت" في سياقاتها، وتومىء إلى طابعها القمعي، والعنف الذي تمارسه على البلغاء، حين تتناقض بلاغتهم مع مصالح المجموعات الحاكمة. وسواء كانت دلالة "الصمت" تنصرف إلى الاحتجاج أو الاعتبار أو التقية، أو إليها جميعا، فإنها تؤدي دورها، منذ البداية، بوصفها كاشفة عن سياقات مزدوجة البعد، فتبين عن القمع الذي يمكن أن يوقعه المتلقون من العامة على البليغ إذا نطق بما يتعارض ومسلماتهم؛ وما يمكن أن تمارسه مؤسسات الدولة إذا كتب البليغ أو نطق ما يهدد مصالحها، منذ ما قبل العصر العباسي الأول.

ومن الواضح أن الدولة العباسية بقدر ما شهدت من ازدهار فكري، وانفتاح على ثقافات العالم القديم كله، ما ظل ذلك يتوافق مع مصالحها، كانت تتولى قمع المعارضين لها من مثقفي التيارات المخالفة بالجلد أو السجن أو القتل أو بها جميعا. لكن اللافت للانتباه أن هذا القمع كان يمارس أقصى درجات عنفه على الطوائف التي تجمع بينها صفة "الحداثة"، من الذين صاغوا رؤى متعددة لعوالم، تجاوز الواقع المتحقق في العصر العباسي الأول. وكانت هذه الطوائف تضم المبدعين والمفكرين في جبهة مقابلة لجبهة الدولة ومؤسساتها، منذ القرن الثاني للهجرة، وهي جبهة كانت، رغم خلافاتها الذاتية وصراعاتها الداخلية، تطرح من البدائل ما يغاير ما تطرحه الدولة بفقهائها وشعرائها وكتابها .

وإذا كانت هذه الطوائف تضم الكتّاب الذين رادوا طرائق جديدة في الكتابة من أمثال ابن المقفع، والشعراء الذين وصلوا القصيدة المحدثة بالفكر الفلسفي الذي نأى عن الغنائية البسيطة للشعر القديم أمثال بشار وصالح بن عبد القدوس، ومبدعي الغناء الجديد الذين وصلوا بين ما قاله الفلاسفة عن أحوال الغناء وما صاغه الشعراء من رؤى جديدة، فإنها ضمّت طوائف من الشيعة الذين ظلوا يتطلعون إلى إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، ومن المتكلمين والفلاسفة الذين جعلوا العقل حجة الله على خلقه وأساس المعرفة والتمييز بين الأشياء والبشر، وأخيرا من المتصوفة الذين أرجعوا كل شيء إلى الإنسان، وجعلوا منه مركز الكون ومعناه. وبقدر ما كانت هذه الطوائف تصوغ رؤى عوالم جديدة، تنطوي على "العدل" في علاقة المسلم بالمسلم، والعربي بالعجمي، والبدوي بالحضري، والرجل بالأنثى، والمسلم

بغير المسلم، كانت تصوغ فهما جديدا لإنسان محدث، يملك حرية اختيار موضوع فعله المعرفي والإبداعي والاجتماعي والسياسي، ويستطيع بهدي من عقله أن يفعل الخير ويجتنب الشر، بمقتضى طبعه الإنساني، دون وساطة من الخارج :

> فكل من له غريزة من العقل، ونصيب من الإنسانية، ففيه حركة إلى الفضائل، وشوق إلى المحاسن، لا لشيء أكثر من الفضائل التي يقتضيها العقل، وتوجبها الإنسانية.(٢٦)

هذا الإنسان المحدث الذي شكلته حواضر الخلافة العباسية وتشكل بثقافاتها الواعدة، أخذ يتمثل من إبداع المحدثين ما فتح أمامه أفقا جديدا من الوعي، وأبوابا رحبة من الفهم، فوصل بين مبدأ "الشك" الذي أصّله المتكلمون من المعتزلة، ومبدأ "التطور" الذي أسسه فلاسفة من أمثال أبي زكريا الرازي وجابر بن حيان، في صيغ جديدة، زلزلت المأثور من علاقة الخلف بالسلف، والعارف بموضوع معرفته. وساعده على ذلك أن من كان يتعلم منهم من مبدعي المحدثين ومفكريهم لم يعودوا يعرفون فارقا بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى، ولا ميزة لحاكم على محكوم إلا بتحقيق العدل، ولا تسليم أو تصديق بشيء إلا بما يثبته "التحسين والتقبيح" الذاتيان في العقل، وذلك في سياق لم يتردد، غير مرة، في الإعلاء من شأن "العقل" على "النقل"، ومن "الشك" على "التصديق"، في المستويات الاعتقادية؛ وأقام مفاضلة بين الحكام والحكماء، على المستوى الفكري الاجتماعي، من منظور مناقض لسطوة الدولة، هو منظور المعرفة "الإنسانية" التي تسمو على شوكة القوة وسلطة المال وقداسة الإرث، ولقد قيل :

> إن كان للملوك فضل في مملكتها فإن للحكماء فضلا في حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم، وليس الملوك أغنياء عن الحكماء بالمال.(٢٧)

وأصبح الحكام مطالبين بالانصياع إلى الحكماء، وتحقيق العدل بواسطتهم، كما لو كان المطلوب من الحاكم أن يملك ولا يحكم إلا بواسطة الحكماء وذوي الرأي، فإن انطياعه لهم، وتقبله مذاهبهم، يقرب إليه الخير ويبعده عن الشر.(٢٨) وفي الوقت نفسه، فإن عليه أن يتخلص من "الصحابة" الذين لا تتوافر فيهم الشروط الواجبة من العقل والعدل والعفة والشجاعة، وغيرها من الفضائل (الأفلاطونية) التي كانت تدور في خاطر ابن المقفع، عندما كتب رسالته عن "الصحابة". وانتهى ذلك كله إلى مناوشة فكرة السلطان ذاتها، فالسلطان لا يتوخى بكرامته فضلاء من بحضرته، ولا يسلم من أذاه أحد، فيما يقول ابن المقفع نفسه الذي يؤكد:

> انك لا تأمن أنفة الملوك إن أعلمتهم، ولا تأمن عقوبتهم إن كتمتهم، ولا تأمن غضبتهم إن صدقتهم، ولا تأمن سطوتهم إن حدثتهم. وإنك إن لزمتهم لم تأمن تبرمهم بك، وإن زايلتهم لم تأمن عقابهم، وإن تستأمرهم حملت

المؤونة عليهم، وإن قطعت الأمر دونهم لم تأمن فيه مخالفتهم. إنهم إن سخطوا عليك أهلكوك. وإن رضوا عنك تكلفت من رضاهم ما لا تطيق.(٢٩)

والثورة على السلطان الظالم أو "الإمام الجائر" واجبة، منذ أن ذهب المعتزلة إلى أن العلماء لا بد أن يأخذوا الإمام على يده، وينهوه عن غلطه، ويردّوه عن باطله، فإن زاغ عن طريق الخير ثاروا عليه، واستبدلوا به غيره.(٣٠) أما "العدل" فهو المطلب الذي ظلت تحلم به طوائف المحدثين، في مواجهتها لسطوة الدولة، منذ أن آمنوا بأنه :

لا تعمر البلدان إلا بالعدل، ولا يكون العدل تاما حتى تكون نية السلطان في صلاح رعيته كنيته في صلاح جسده، بل يكون في بعض أحواله مؤثرا لصلاحها على صلاحه.(٣١)

هذه الأفكار المحدثة كانت مناقضة لما طلبته الدولة العباسية من رعاياها، كما كانت تهدد سطوتها وتزعزع هيبتها، وتكشف زيف الأفكار التي كانت مؤسسات الدولة وفقهاؤها يعملون على إشاعتها، من مثل ضرورة طاعة المحكومين للحكام وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور، فالخلافة عطية إلهية فيما يقولون، والله ميّز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام، وفضّل منه صنف الملوك، وخلق فريقا للنعيم فضلا، وآخر للجحيم عدلا، وعلى المحكومين السمع والرضا، فالطاعة واجبة لأولي الأمر من الحكام، مهما كان سلوكهم. وبقدر المدى الذي وصل إليه المحدثون في صياغة عوالمهم الجديدة، وشعور الدولة العباسية بالخطر، كان عنف الاستجابة إلى أفكار هؤلاء المحدثين ومشاريعهم، فوسموا بتهم الكفر والإلحاد و"الزندقة" و"الشعوبية"، لتعكر هذه التهم على دعاواهم، وتستفز العامة ضدهم.(٣٢) وإذا كانت "الزندقة" تنصرف إلى "الإحداث" في العقيدة الدينية، و"الشعوبية" تنصرف إلى الخروج على التقاليد الاجتماعية، فإن كلتا التهمتين ارتبطت بدرجة حادة من القمع الذي كان عنفه استجابة شرطية إلى ما استشعرته الدولة العباسية من خطر هؤلاء المحدثين وبدعهم .

ونحن نعرف ما فعلته خلافة أبي العباس السفاح (١٣٢ ـ ١٣٦ هـ) بخصومها، وما فعله عهد المنصور (١٣٦ ـ ١٥٨ هـ) بأمثال أبي حنيفة النعمان الفقيه، وابن المقفع الكاتب، وسديف الشاعر، من جلدوسجن للأول، وقتل للثاني والثالث. ونعرف ما حدث من قتل لبشار بن برد، وحماد عجرد، وعبد الكريم بن أبي العوجاء، وسجن لأبي العتاهية، في خلافة المهدي (١٥٨ ـ ١٥٩ هـ) وما وقع من حبس لبشر بن المعتمر الهلالي شيخ معتزلة بغداد لميوله العلوية، وقتل صالح بن عبد القدوس، ومروان بن أبي حفصة، في خلافة الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣هـ). أضف إلى ذلك مقتل علي بن جبلة الشاعر، وسجن أحمد بن حنبل الفقيه، وما قيل عن قتل أبي نواس، في عهد المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) ومقتل دعبل في عهد المعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧ هـ) ونفي مروان بن أبي الجنوب، وتعذيب أحمد بن حائط المعتزلي، وسجن ذي النون المصري المتصوف، ومصادرة كتب الكندي الفيلسوف وضربه، في عهد الواثق (٢٢٧ ـ ٢٣٢ هـ) وقتل ابن الزيات الكاتب بالتنور، وحبس علي بن الجهم ومحمد بن صالح العلوي، والحماني العلوي من الشعراء، ووفاة ابن البعيث الشاعر في السجن، واضطهاد المعتزلة

ومطاردتهم منذ عهد المتوكل (٢٣٢ ـ ٢٤٧ هـ). ونعرف مقتل أحمد بن الطيب السرخسي تلميذ الكندي في عهد المعتضد (٢٧٩ ـ ٢٨٩ هـ) وما يقال عن دس السم لابن الرومي في عهد المكتفي (٢٨٩ ـ ٢٩٥ هـ) ومقتل محمد بن داود الجراح، والتمثيل بجثة الحلاج بعد قتله عام ٣٠٩ هـ، وتعذيب أبي الفضل البلخي بتهمة الابتداع، وهياج العامة على ابن جرير الطبري، ومنعهم من دفنه حين أدركته الوفاة عام ٣١٠ هـ فاضطر أهله إلى دفنه في منزله ليلا، وكان ذلك بتأثير الحنابلة، في عهد المقتدر (٢٩٥ ـ ٣٢٠ هـ) .. إلخ إلخ. والقائمة طويلة إذا مضينا في الاستشهاد، وهي لا تقتصر على الدولة العباسية بل ترتد إلى تاريخ أبعد منها، لكن المقصود ليس الاستقصاء والحصر بل التمثيل الذي يكشف عن السياقات التي كان يتحرك داخلها المحدثون من الشعراء والكتاب والمتكلمين والمتفلسفة والفلاسفة والمتصوفة.

والوجه الآخر لعنف القمع الذي أظهرته الدولة إزاء طوائف المحدثين هو ما قام به العامة الذين تحولوا، بدورهم، إلى أداة للقمع، بعد أن تولت الأجهزة الإيديولوجية للدولة صياغة وعيهم بما يتناسب ومصالحها. وكان لفقهاء السلطة دور في ذلك، سواء من زاوية تشويه "المحدثين" ورميهم بكل نقيصة، أو من زاوية وضع "الحداثة" برمتها في سلة الخروج على الدين، ومعها كل من يقترب من أصحابها، وذلك بأقاويل مثل:

- من أحب صاحب بدعة أحبط الله عمله وأخرج نور الإسلام من قلبه .
- إذا رأيت مبتدعا في طريق فخذ طريقا آخر .
- من أعان صاحب بدعة فقد أعان على الإسلام .(٣٣)

ولقد تحول العامة مع الاقتناع بمثل هذه الأقوال إلى قنابل موقوتة للعنف، فاستترت الفلسفة تحت دعوى "من تمنطق تزندق"، وطارد العامة كل من غضب عليه الحنابلة (منذ أن ساندتهم الدولة العباسية عام ٢٣٢هـ) وكل من ألصقت به شبهة "الزندقة" أو "الابتداع"، فأحرقت كتب المبتدعة في الساحات، وألقيت في مجاري الأنهار، وطورد كتابها وشراحها، وألقيت عليهم الحجارة، وتم التشهير بهم كما لو كانوا من "سفلة اللصوص".(٣٤)

وتجاوز القمع منطقة العنف إلى مناطق أخرى أكثر مراوغة ونعومة، فللقمع أكثر من وجه. ومن ذلك استمالة المبتدعة حتى يرجعوا عن ضلالهم بكل ما يمكن أن يغريهم. ومن ذلك النظرة المستريبة إلى نساخ كتب المبتدعة، وبائعيها، إلى أن تختفي هذه الكتب تدريجيا، فلا يعثر أحد على نسخة من نسخها المخطوطة. ومن ذلك السكوت عن ذكر هذه الكتب في مجالاتها، أو الموسوعات التي لا بد أن تشير إليها، أو التشكيك في معتقدات أصحابها، أو قيمة ما فيها. وشيئا فشيئا، ينشأ جمهور العامة، بل جمهور متعلمي "السنة" (وغيرهم في الوقت نفسه للأسف) على جهل كتب الشيعة والخوارج والمعتزلة وغيرهم من المبتدعة، فلا يعرف عن تراثهم أو يسمع عن مؤلفاتهم إلا ضمن الإشارة إلى "البدعة"، في سياقات تقرن البدعة بالخروج على الدين، وتؤكد أن "البدعة أحب إلى إبليس من المعصية" فالمعصية يتاب منها و"البدعة لا يتاب عنها"، فيما يقال.(٣٥)

وآخر أوجه القمع، في هذا السياق، تحويل الاهتمام بكتب المقموعين إلى مجال آخر، وأن تستبدل بوظائفها الأولى وظائف مناقضة، على نحو ما حدث في المقامات التي تحولت إلى

متون لتعلم اللغة، وألف ليلة التي تحولت إلى تسلية ترتبط بالمتع الجنسية، وذلك لتغييب الاحتجاج الاجتماعي الذي انطوت عليه المقامات؛ والستر على دلالة التمثيل الرمزي المتعدد الأبعاد في **ألف ليلة** بوصفها الوجه الآخر من كتاب **كليلة ودمنة** .(٣٦)

ومن المؤكد أن عنف الاستجابة القمعية التي أظهرها العامة (المؤدلجون) إزاء طوائف المحدثين هو المسؤول عن النفور المضاد الذي استشعره المحدثون إزاء العامة، ابتداء من واصل بن عطاء المعتزلي الذي يُروى عنه قوله : "ما اجتمعت العامة إلا ضرت"، وقوله : "ألا قاتل الله هذه السفلة، تواد من حادّ الله ونبيه، وتحادّ من وادّ الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله". (٣٧) والمرارة التي ينطق بها واصل تذكّر بنظيرها في بيتي صالح بن عبد القدوس، معاصره، الذي قال :

وإن عناء أن تفهّم جاهـلا ... ويحسب جهلا أنه منك أفهم
متى يبلغ البنيان يوما تمامه ... إذا كنت تبنيه وآخر يهدم(٣٨)

وهي نفسها التي جعلت التوحيدي، بعد ذلك بأكثر من قرن، يصف العامة بالصفات التالية :

> همج، ورعاع، وأوباش، وأوناش، ولفيف، ورعائف، وداصة، وسقاط، وأنذال، وغوغاء، لأنهم من قلة الهمم، وخساسة النفوس، ولؤم الطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين.(٣٩)

وتلك الصفات متأصلة، في السياقات التي انطوت على ما دفع أبا عقّال الكاتب إلى أن يؤلف كتابا في أخلاق العوام، والقاضي محمد بن إسحاق الصيمري إلى تأليف كتاب آخر عن "مساويء العامة وأخبار السفلة والأغتام"،(٤٠) ودفعت السراج الطوسي إلى أن يعقد بابا، في كتابه **اللمع**، في "ذكر جماعة المشايخ الذين رموهم بالكفر". (٤١)

ولكن هذا النفور من العامة كان يقابله عطف عليهم، وذلك في نوع من التضاد العاطفي الذي يتضمن "الشعور ومقابله، إذ لم تنقطع الرغبة في استخلاص الجانب الإنساني من العامة، والعمل على استمالتها لما فيه خيرها، ولفت الانتباه إلى ما هي عليه من بؤس، وما تنطوي عليه من فضائل لم يقض عليها الفقر بالكلية، على نحو ما فعل "إخوان الصفا" الذين تضمنت رسائلهم فصلا "في بيان فضل الفقراء والمساكين" من العامة.(٤٢) وذلك جانب كان يتضاد مع النفور الذي ولده القمع الذي مارسه العامة على كل من صدمهم بما يتنافر وما انبني عليه وعيهم .

وإذا كانت الرغبة في استمالة العامة قد دفعت إلى ابتداع تقنيات بلاغية، سنعرض لها في الفقرات التالية، فإن الخوف من قمع "سفلة العامة" أدى إلى تأكيد أهمية "كتمان السر" وصيانة المعرفة عن غير أهلها و"الإخاء" الذي لا بد أن يربط بين المقموعين، ويدعم مجموعاتهم في مواجهة القمع الخارجي، على نحو غدا معه "كتمان السر" و"الصداقة" بابين ثابتين من أبواب "الأدب"، ومجالا لمؤلفات صنعت لنفسها تقاليد خاصة، نموذجها كتاب **الصداقة والصديق** لأبي حيان التوحيدي. وإذا كان ابن المقفع قد وصف كتمان السر بقوله:

"رأس الأدب حفظ السر"،[٤٣] فإن معاصره جعفر الصادق قال :

أكتم سرنا، ولا تذعه، فإن من كتم سرنا فلم يذعه، أعزه الله به في الدنيا والآخرة، ومن أذاع سرنا ولم يكتمه أذله الله في الدنيا والآخرة ونزع النور من بين عينيه. إن أبي، رضوان الله عليه وصلواته، كان يقول : إن التقية من ديني ودين آبائي، ولا دين لمن لا تقية له، وإن الله يحب أن يُعبد في السر، كما يحب أن يُعبد في العلانية، والمذيع لأمرنا كالجاحد له.[٤٤]

أما عن "الإخاء" فإن كتاب **كليلة ودمنة** يضرب المثل على أهميته، بما جرى من أحداث جمعت بين غراب وسلحفاة وجرذ وظبي، تآلفت قلوبهم واتحدت مساعيهم، فتحققت لهم النجاة من الأخطار والشرور وعاشوا حياة آمنة بفضل إخائهم :

فإذا كان هذا الخلق على صغره وضعفه قدر على التخلص من مرابط الهلكة مرة بعد أخرى بمودته وخلوصها، وثبات قلبه عليها، واستمتاع بعضه ببعض، فالإنسان الذي قد أُعطِيَ العقل والفهم، وأُلهِمَ الخير والشر، ومنح التمييز والمعرفة، أولى وأحرى بالتواصل والتعاضد، فهذا مثل إخوان الصفاء وائتلافهم في الصحبة .[٤٥]

ولقد اتخذت إحدى المجموعات التي تآلفت فيما بينها وتآخت اسم "إخوان الصفاء" الذي صاغه ابن المقفع في الحكاية السابقة، وغير موجود على هذا النحو في الأصل الهندي،[٤٦] شعارا يدل عليها، فكانت **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ممن أخفوا أسماءهم، في نوع من الاستجابة الدفاعية إلى آليات القمع التي مارستها "الدولة" من ناحية، وسترا على أهدافهم المرتبطة بقلب هذه الدولة من ناحية ثانية، وتحقيقا لمبدأ العلم المضنون به على غير أهله في هذه السياقات الخطرة من ناحية أخيرة.[٤٧] وإذا كانت كل هذه النواحي ترتبط بما كان يخشاه "إخوان الصفا"، من الاستجابة القمعية إلى أفكارهم، فإنهم كانوا ينطلقون من هذه الخنسية، عندما هاجموا، على لسان الحيوان، فقهاء الدولة الذين يخادعون العامة طلبا للدنيا، وإرضاء للخلفاء، بالقدر الذي هاجموا به الخلفاء، في عبارات تقول :

أما خلفاؤكم الذين تزعمون أنهم ورثة الأنبياء، عليهم السلام، فكفى في وصفهم ما قال الله تعالى، وقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم : ما من نبوة إلا ونسختها الجبروتية. يسمون باسم الخلافة، ويسيرون بسيرة الجبابرة، وينهون عن منكرات الأمور، ويرتكبون هم منها كل محظور. يقتلون أولياء الله وأولاد الأنبياء، عليهم السلام، ويسبونهم ويغصبونهم على حقوقهم، ويشربون الخمر ويبادرون إلى الفجور.[٤٨]

هذه العبارات الخطرة لم ينطقها "إخوان الصفا" على نحو مباشر، بل نطقوها بالطريقة التي استتروا بها وراء صفة "إخوة الصفا" نفسهما، أعنى انهم نطقوها على لسان "زعيم

الجوارح" الذي يخاطب عموم الإنس في "رسالة الحيوان"، حيث عقدت طوائف الحيوان محاكمة لجنس الإنسان، ومن خلال هذه المحاكمة، ومن وراء أقنعة الحيوان، نطق إخوان الصفاء ما كانوا يخافون أن ينطقوه صراحة، محققين بذلك مبدأ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ومبدأ صيانة النفس من المخاطر في آن .

٤ ـ أساليب التقية

يؤكد ابن وهب الشيعي، في كتابه **البرهان**، أن من أوجب ما كلف به الإنسان الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لأن الله تعالى قد حضّ على ذلك، وعنّف على تركه، وعاقب على إهماله. لكن من الحق أن لا يبذل المرء نصحه، في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لمن يعاديه على ذلك، أو يخاف سطوته، أو لا مطمع في استمالته، فإن ذلك جهل ممن يقوم به؛ وهو شبيه بوعظ الأصم، في قلة الانتفاع به :

> ونظيره التعرض للسبع بما يغضبه، وللأفعوان بما يوثبه، فهو إنما يتعرض من بلاء هذه الطبقة لما لا يطيقه، ولذلك استعمل أهل الدين والفضل والحكمة والعقل التقية هذه، وأمروا بها، وأطلقها الله ورسوله.[٤٩]

ولكن التقية لا تعني "السكوت" بمعناه الحرفي في كل الأحوال، فلقد قال أبو حيان التوحيدي :

> لا بد من التنفيس عند تضايق الخنّاق . . ولا بد من الانحجاز عند تعذر الإنجاد والإعراق.[٥٠]

وتلك عبارات تصل ضرورة إبلاغ ما في الداخل من "اعتقاد" بتغيير "طريقة" الكلام نفسها، وذلك بواسطة الكلمات التي تشير إلى شيء وتدل على غيره، كأنها وصول إلى المقصود بطريق يخالف طريقه المعتاد، كمن يتجه إلى الحجاز (الانحجاز) حين ينغلق أمامه طريق نجد (الإنجاد) أو طريق العراق (الإعراق). ولقد رأينا أن "السكوت" يتحول إلى معنى مجازي، تتغير به دلالته، ليغدو نوعا من الاعتبار أو الاحتجاج أو الإبانة. هذا التحول ينسرب في سياقات "التقية"[٥١] مراوغا. وإذا كان لا بد للمصدور أن ينفث، وحضور البلاغة لا يكتمل إلا بالإبلاغ، والإبلاغ يعنى الإيصال إلى شخص آخر، متلق أو متلقين، والتأثير فيه، فإن التقية يمكن أن تقوم على مفارقة شبيهة بمفارقة الصمت، فتغدو لونا من الإبلاغ المستتر. ولمراوغة التقية، من هذا المنظور، أساليب يلفتنا إليها ابن وهب الذي ألف كتابه **البرهان**، ليكون تأسيسا للبلاغة من وجهة نظر الشيعة الذين ينتسب إليهم، في موازاة كتاب **البيان والتبيين** الذي ألفه الجاحظ من المنظور الاعتزالي.[٥٢]

وأول أساليب التقية التي يلفتنا إليها ابن وهب هي ما يمكن أن نطلق عليه اسم "المناقضة"، وهي أن يقول البليغ قولا مناقضاً لما هو معروف عنه، وذلك حين تفرض عليه مقتضيات "صيانة النفس" أن يقول عكس ما يبطن، فينطق ما يحقق له السلامة، معتمدا

على أن العارفين بأقواله والمتابعين لها سيقرنون ما يقوله على سبيل التقية بما قاله على سبيل الحقيقة، ويقيسون اللاحق على السابق قياس الفرع على الأصل، فيردوا المتغير المناقض من حاضر الأقوال على الثابت المؤكد من غائبها، فيتم لهم إدراك المقول الصحيح للقول المناقض.

هذه "المناقضة" التي يشير إليها ابن وهب تصل طوائف الشيعة بطوائف الصوفية، وتصلهم بكل من اضطرتهم مقامات الأحوال إلى أن يقولوا نقيض ما يؤمنون به. والسؤال اللافت الذي يطرحه ابن وهب على نفسه إزاء هذا الأسلوب يرتبط بما تنطوي عليه المناقضة من معنى الكذب، خصوصا لدى جماعات تستقبح الكذب عقلا، وتخرجه من أبواب الشرع عدلا، استنادا إلى ما روي عن النبي - صلعم - من أنه قال: "الكذب مجانب للإيمان"، ولما يؤكده القرآن الكريم من أن الكاذبين "لهم عذاب أليم" (١٠/ البقرة). هنا، يميز ابن وهب بين الكذب المنهي عنه والكذب المباح. الكذب الأول مخالف لحقيقة الأشياء في نفسها من غير نفع، أما الثاني فهو ما يراد به الصلاح العام والمنفعة الحقيقية. وقد روي عن علي بن أبي طالب: "الكذب كله إثم إلا ما نفعت به مسلما أو دفعت به عن ذنب". وقد لا ينتهي الأمر بالمناقضة إلى الكذب الصراح، أو تغدو من قبيل التناقض الظاهر، فمفتاحها مردود، في النهاية، إلى هذه المقايسة التي يصفها ابن وهب على النحو التالي:

> إذا أتت أخبار الثقات بالشيء وضده ولم يكن في نقلة المخبرين من يتهم بقلة ضبط ولا وهم ... إلا أنه من رواية الشيعة عن الأئمة - عليهم السلام - فقد علم أنهم - صلوات الله عليهم - لا يأمرون بالشيء وضده لأنهم حكماء، والمناقضة عن الحكماء منفية، احتاط العالم بأن سبب الخلاف في ذلك إنما هو خروج الجواب في أحد الحالين على سبيل التقية، والتقية إنما هي فيما خالف فتيا العامة، فلذلك أوصوا - عليهم السلام - فيما يؤثر عنهم، ولا يختلف فيه علماؤهم، بأن نعمل فيما تضادت به الرواية عنهم بما يخالف فتيا العامة وعملها.(٥٣)

وقريب من هذه المناقضة، وإن تميز عنها بأنه لا ينطوي على معنى الكذب، ما يطلق عليه ابن وهب اسم "المعارضة" مرة واسم "اللغز" أخرى. ولا فارق جوهريا بين المصطلحين سوى أن ابن وهب ينقل الدلالة التي يتضمنها "اللغز" من العموم الذي يشيع عند البلاغيين الرسميين إلى الخصوص الذي يرتبط ببلاغته المقموعة والذي يدل عليه بمصطلح "المعارضة" الذي يحدده على النحو التالي:

> المعارضة في الكلام المقابلة بين الكلامين المتفاوتين في اللفظ، وأصله من معارضة السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة، وإنما تستعمل المعارضة في التقية، وفي مخاطبة من خيف شره، فيورّى بظاهر القول ويتخلص في معناه من الكذب الصراح، وذلك مثل قول بعضهم، وقد سأله بعض أهل الدولة العباسية عن قوله في لبس السواد، فقال: هل النور إلا في السواد، وأراد أن نور العين في سوادها، فأرضى السائل ولم يكذب ... وقد قال رسول الله

– صلى الله عليه وسلم – 'رأس العقل بعد الإيمان مداراة الناس'. (٥٤)

أما "الإلغاز" فهو من لَغزَ اليربوع إذا حفر لنفسه مستقيما ثم أخذ يمنة ويسرة ليخفى بذلك على طالبه. وهو قول يستعمل فيه اللفظ المتشابه طلبا للمعاياة. ويستخدم في الأمور الدنيوية، عند علماء البديع من أمثال ابن رشيق وابن أبي الأصبع وابن معصوم وغيرهم، بوصفه نوعا من رياضة الذهن في تصحيح المعاني وإخراجها من المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق، وقدح الفطنة باستخراج المعنى المقصود من أقوال مثل:

رب ثور رأيت في جحر نملة ونهار في ليلـــة ظلمـــاء

حيث يستبدل "اللغز" بالمعنى الشائع للثور (الحيوان المعروف) المعنى غير الشائع الذي يدل على القطعة من الأقط أو اللبن المخيض المجفف، وبالمعنى الشائع للنهار (نقيض الليل) المعنى غير الشائع وهو فرخ الحبارى، فإذا رددنا المعنى الشائع على المعنى الخفي استبان المقصود، واختفت مفارقة المناقضة من "اللغز". وتلك عملية تتطلب، سواء في صياغة أقوالها أو فهمها، معرفة بالمشترك من الأسماء. لكن هذه العملية التي يراد بها الرياضة العقلية أو التسلية عند البلاغيين الرسميين(٥٥) تتحول، عند ابن وهب، إلى تقنية للتقية، يستخدمها البليغ حتى يخرج بكلامه عن الكذب بمراوغة اشتراك الأسماء.

وثالث أساليب التقية "اللحن"، ويقصد به ابن وهب "التعريض بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره". ويقول إن العرب تستخدمه لوجوه، في أوقات ومواطن، فمن ذلك ما استخدموه للتعظيم، أو للتخفيف، أو للاستحياء، أو للإنصاف، أو للبقيا، أو الاحتراس. والمصطلح – بهذا المعنى – من فرائد ابن وهب، لم أجده عند من أعرفهم من السابقين عليه أمثال ابن المعتز وابن طباطبا وقدامة، ولم يستخدمه من اللاحقين العسكري وأسامة بن منقذ وعلي بن خلف وابن أبي الأصبع وابن معصوم وغيرهم، واستخدمه ابن رشيق ضمن "خفي الإشارة"، والسجلماسي ضمن "التعمية"،(٥٦) ويبدو أن كليهما ينقل عن ابن وهب الدلالة العامة للمصطلح دون الدلالة الخاصة، ويجعله مصطلحا فرعيا بعد أن كان مصطلحا أساسيا عند ابن وهب.

ومهما يكن من أمر، فإن سَكّ ابن وهب لهذا المصطلح الجديد، أو صياغته، ليدل به على معنى التعريض بالشيء أو الكناية عنه بغيره، إنما هو فعل يتحرك داخل موروث لغوي ديني يدعمه، فاللحن مستخدم، بهذا المعنى في لسان العرب، من قولهم: لَحنَ الرجل يَلْحَنُ لحنا: تكلم بلغته، ولَحنَ له: قال له قولا يفهمه عنه، ويخفي على غيره، لأنه يميله بالتورية عن الواضح المفهوم. ومنه قولهم: لَحِنَ الرجلُ فهو لَحِنٌ إذا فهم وفطن لما لا يفطن له غيره، وفي شعر الطرماح:

وأدّت إليّ القولَ عنهن زولةٌ تُلاحِنُ أو ترنو لقول المُلاحـــنِ

أي تتكلم معي بكلام لا يفطن له من الناس سواي، والملاحن هو المفاطن باللحن الذي يجاوبها كما تجاوبه، من قولهم: لاحَنَ الناس أي فاطنهم. وفي القرآن الكريم، "ولتعرفنهم في لحن

القول" (٣٠/ محمد) إشارة إلى ما كان يتبعه المنافقون في كلامهم من تورية لإخفاء مرادهم عن الرسول (صلعم) ولكن الله تعالى أطلعه على حقيقة أمرهم.[٥٧]

هذا الموروث يوظّفه ابن وهب ليصوغ مصطلحه الدال على أحد أساليب التقية. وأحسب أنه يتعمد تعمدا صياغة مصطلح غير معروف، أو متعارف عليه عند غيره من البلاغيين الذين ينتمون إلى طوائف مخالفة أو مغايرة، وذلك في نوع من "التقية الاصطلاحية" التي تجعل مصطلحه مقصورا في دلالته على شيعته. وهو يعدد مجالات المصطلح، من هذا المنظور. وأهمها التعريض للإعظام، حين يريد مريد تعريف من فوقه بفعل لا يليق ارتكابه؛ والتعريض للبقيا، حين يكني البليغ عن أحبائه بالديار أو الجبال أو الأشجار؛ والتعريض للاحتراس، وهو :

> ترك مواجهة السفهاء والأنذال بما يكرهون، وإن كانوا لذلك مستحقين، خوفا من بوادرهم وتسرعهم، وإدخال ذلك عليهم بالتعريض والكلام اللين.[٥٨]

وقريب من اللحن الأسلوب الذي يطلق عليه ابن وهب اسم "الوحي"، إذ يدل على الإشارة أو الكلام الخفي. ويحدده ابن وهب بأنه "الإبانة عما في النفس بغير المشافهة على أي معنى وقعت من إيماء وإشارة ورسالة وكتابة".[٥٩] ويمثل هذا التحديد يدخل الوحي في مجال العلامات (السيميوطيقية) التي تستوعب اللغة وتجاوزها، فهو تقنية تأتي على وجوه كثيرة، منها الإشارة التي تدل عليها الآية "فأوحى إليهم أن سبحوا بكرةً وعشيا" (١١/ مريم)؛ والوحي المسموع صوتا؛ ومنه الإشارة باليد، والغمز بالحاجب، والإيماض بالعين، كما في قول الشاعر :

وتوحي إليه باللحاظ سلامها — مخافة واش حاضر ورقيب

وفي ذلك ما يذكُر المرء بما قاله برزويه لصديقه أدويه، في **كليلة ودمنة**، من أن العاقل "يكتفي من الرجل بالعلامات من نظره، واشارته بيده، لكي يعلم سر نفسه وما يضمر في قلبه".[٦٠]

و"الوحي" بهذه الدلالة من فرائد ابن وهب، فلم أجده اصطلاحا منفردا بهذا المعنى فيما كتبه ابن المعتز، وقدامة، والعسكري، وابن رشيق، وأسامة بن منقذ، والفخر الرازي، وابن أبي الأصبع، وضياء الدين ابن الأثير، ونجم الدين ابن الأثير، والسجلماسي، وعلي بن خلف، وابن الزملكاني، ويحيى بن حمزة، وابن معصوم. وقد استخدم الجاحظ كلمة "الوحي" عرضا، في ثنايا ذكره لما يمدح به العرب الإيجاز "الذي هو كالوحي والإشارة".[٦١] وقد شاعت كلمة "الإشارة" وغدت مصطلحا منذ قدامة،[٦٢] ولم تصبح كلمة "الوحي" مصطلحا منفردا إلا عند ابن وهب. ويبدو أن ابن رشيق قد نظر إليه عندما وضع "الوحي" ضمن "الإشارة"،[٦٣] وخلط ابن أبي الأصبع بين اللحن والوحي فوضعهما ضمن الإشارة، بوصفهما نوعا من أنواع البديع "يجمع العبارة والإشارة ببعد لا يفهم طريقه إلا ذو فهم".[٦٤]

وإذا جاز لنا أن نستنتج من ذلك شيئا فهو أن مصطلح ابن وهب ظل مصطلحا مسكوتا عنه في البلاغة السائدة، بالقدر الذي ظل به إنجاز ابن وهب المتميز مسكوتا عنه في التأريخ

للبلاغة العربية كلها. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يظل كتاب **البرهان** نفسه ضائعا إلى أواخر الأربعينيات، فلم نعرفه سوى ناقص عام ١٩٣٠، ومنسوب إلى قدامة، وذلك قبل أن يكشف علي حسن عبد القادر حقيقة الكتاب، ويتم نشره كاملا لأول مرة عام ١٩٦٧ في بغداد، ثم القاهرة عام ١٩٦٩.

و"الرمز" أهم الوسائل التي تحدث عنها ابن وهب دون أن يسبقه إلى ذلك أحد من البلاغيين الرسميين. ويبدو أن القلة القليلة التي أشارت إلى الرمز من بعده قد اعتمدت عليه، على نحو ما فعل ابن رشيق الذي عدّ الرمز من أنواع الإشارة، ونجم الدين ابن الأثير الذي عدّه من "الإيغال في الكناية"، وضياء الدين ابن الأثير الذي قرنه - عرضا - بالأمثال والإشارات "التي يلوّح بها على المعاني تلويحا"، والسجلماسي الذي وضعه ضمن "التعمية" مع التورية والحذف واللحن.(٦٥) ولكن هؤلاء لم يبسطوا الحديث عن الرمز كما بسطه ابن وهب الذي يفهم الرمز على النحو التالي :

> وأما الرمز فهو ما أخفى من الكلام، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وهو الذي عناه - عز وجل - بقوله : "قال رب اجعلي آية، قال : آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا" (٤١/ آل عمران) وانما يستعمل المتكلم الرمز فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء إلى بعضهم، فيجعل الكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا من غيرهما. وقد أتى في كتب المتقدمين والحكماء من الرموز شيء كثير، وكان أشدهم استعمالا للرمز أفلاطون.(٦٦)

هذا الفهم للرمز لا نجد ما يقاربه أو يماثله أو ... منه في كتابات ابن المعتز، أو ابن المدبر، أو الجاحظ ، أو ابن قتيبة، أو غيرهم من بلاغيي ...رن الثالث الذين سبقوا ابن وهب، أو حتى غيرهم من بلاغيي النصف الأول من القرن الرابع الذين يحتمل أن يكون ابن وهب قد عاصرهم، فلا أثر لمصطلح "الرمز"، ابتداء من القرن الثاني للهجرة، إلا خارج الكتابات البلاغية المألوفة، وفي كتابات المغضوب عليهم من أمثال ابن المقفع الذي يخاطبنا مباشرة، في تقديمه لكتاب **كليلة ودمنة** بوصفه معربا، بقوله :

> أول ما ينبغي لمن يقرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له والرموز التي رمزت فيه ... فإن قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أريد بتلك المعاني ولا أي ثمرة يجتني منها، ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما تضمنه الكتاب.(٦٧)

وتلك عبارات واضحة الدلالة في تحديد رمزية **كليلة ودمنة**، ودلالة الرمز، من حيث العلاقة التي تجمع بين الرامز من الدوال والمرموز إليه من المدلولات، وذلك في سياق لا يتباعد عن ما أشار إليه ابن وهب، عندما ردّ سبب استعمال الرمز إلى ما يريد المتكلم "طيّه عن كافة الناس والإفضاء إلى بعضهم"، بل يغدو ما قصد إليه ابن المقفع مفتتحا لما أشار

إليه ابن وهب. وفي الوقت نفسه، تتأكد الصلة بين الغاية الرمزية من نسبة الكتاب "إلى البهائم" وإضافته "إلى غير مفصح" عند ابن المقفع، والغاية نفسها التي دفعت ابن وهب إلى ربط الدافع إلى الرمز بما يجعل المتكلم يستبدل بالبشر، أو كلماتهم، أو أسماءهم "أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس" .

هذه الصلة تحتم علينا أن ننظر إلى فهم ابن وهب للرمز داخل شبكة النصوص المتواشجة التي يتناص معها، أعني كتابات الشيعة والمتصوفة والفلاسفة على السواء، حيث يتم تأصيل "الرمز" بمعنى لا يتباعد عن ما نجده عند ابن وهب. فهو عند الفارابي قرين الإلغاز والتعمية، وذلك "لئلا يقع العلم إلى غير أهله فيتبدل، وإلى من لا يعرف قدره أو يستعمله في غير موضعه". (٦٨) وهو عند إخوان الصفاء إشارات وأمثال مضروبة للمريدين، وإخبار عن حقيقة ما يدق عن البيان "ويبعد عن التصور بالأفكار، والتخيل بالأوهام، إلا لأنفس زكية، وأرواح طاهرة، وقلوب واعية، وآذان سامعة". (٦٩) أما عند الصوفية فالرمز "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله". (٧٠) وهو "الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله". (٧١) وكل تلك التعريفات تصل دلالة الرمز بالعلم المضنون به على غير أهله، في سياق لا يتباعد كثيرا عن ما كان يقصد إليه النفري، في **المواقف**، من عبارات مثل: "وقال لي : ما كل عبد يعرف لغتي فتخاطبه، ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه"، (٧٢) أو ما قصد إليه أبو حيان التوحيدي في إشارته التي تقول :

> هذا رمز وراءه رمز، وإشارة فوقها إشارة، وعبارة حولها عبارة، ولكن التقيُّ ملجم، ولا بد من بعض السكوت، كما أنه لا بد من بعض القول. (٧٣)

وعبارات النفري، كعبارات التوحيدي، تصل استخدام الرمز بالتقية، وتقرن عملية "الترميز"، أو صياغة الرموز، بإنتاج لغة سرية، مفتاح شفرتها مقصور على أهلها، صيانة لما تنطوي عليه أقوالهم من معرفة تخصهم، على نحو لا يتباعد كثيرا عن ما أشار إليه القشيري من أن للمتصوفة "ألفاظا فيما بينهم" قصدوا بها "الكشف عن معانيهم لأنفسهم ... والستر على من باينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها". (٧٤) هذه "الألفاظ المخصوصة" يصطلح عليها أهلها، كما تصطلح الطائفة على شفرة خاصة بها، في قرانات يسلكون طريقها، فيما يقول ابن عربي، "كما سلكت العرب في كلامها من التشبيهات والاستعارات ليفهم بعضهم عن بعض... فلا يعرف الجليس الأجنبي ما هم فيه ولا ما يقولون". (٧٥)

ولكن للرمز معنى مغايرا لهذا المعنى الخاص بالتقية، في السياقات التي يتناص معها كلام ابن وهب، وهو معنى معرفي، يتصل بما تضطر إليه اللغة من تغيير في علاقاتها المجازية لتستوعب ما لا تستوعبه الألفاظ العادية من الحقائق المتعالية، في مقام لا يتم فيه توصيل هذه الحقائق إلا بلغة مجازية، هدفها تقريب المطلقات إلى أذهان البشر، والكشف عن المطلق بلغة النسبي، واللامتعين من خلال المتعين، والمجرد بواسطة الملموس؛ فالرمز قرين علم المكاشفة، فيما أشار الغزالي، بوصفه العلم الذي يتكلم فيه الأنبياء على سبيل التمثيل "علما منهم بقصور أفهام الخلق عن الاحتمال". (٧٦) وقرين الرؤيا التي تضيق عنها العبارة، فيما يقول النفري، فالعبارة "قد تخون مطلقها في اشتمالها على غير المعتقد، وسقوطها دون

الغرض المعتمد"،[٧٧] فيما يقول التوحيدي.[٧٨] ولا سبيل أمام البليغ، في مثل هذه الأحوال، سوى أن يعي ما ينطق به النفري من تحذير مؤداه : أن السكون إلى العبارة نوم، والنوم موت، ومن يموت لا يظفر بحياة، ولا يحصل عبارة .[٧٩] وإذا وعى البليغ هذا التحذير أدرك الآلية التي ينبني بها الرمز والأسباب التي تدفع إلى استخدامه، في سياق كشف عنه التوحيدي بقوله :

> العين إنما تألف المحدودات، والأذن إنما تجد المرسومات، والقلب إنما يخطر عليه ما جرت به العادات، فأما ما يعلو عن هذا كله علوا لا بمسافات ومجازافات، فلا خبر عنه إلا بالإيماء اللطيف، أعني الإيماء الذي يلطف عن الوهم، ويأنف من الحس، ويستغيث من الشكل والضد، فبذلك الإيماء يمتليء بر العارف نورا، ويتقد بحره نارا، ويكون الوجد به وجد السائحين في أعماق الملكوت، ويكون الذوق له ذوق الوالهين ببوادي الحق.[٨٠]

هذه الأبعاد التي ينسرب بها المعنى الصوفي للرمز في التجربة الإبداعية للكتابة الأدبية، حيث تجاوز دلالة الرمز أحادية المقصد، ويتميز بوحدة داله وتعدد مدلوله، في مقابل الأمثولة التي توازي أحادية الدال فيها أحادية المدلول، هذه الأبعاد تظل نائية عن تأصيل ابن وهب للرمز، ما ظل يفكر فيه من جانب التقية وحده. ولكنه حين يتباعد عن هذا الجانب، ويلتفت إلى البعد المعرفي للرمز في تراثه الشيعي (المتصل بالتراث الصوفي والمتداخل معه في آن، وتخايله أقوال الإمام علي رضى الله عنه عن "عباد الله المستحفظين علمه" الذين "يصونون مصونه، ويفجرون عيونه"[٨١] فإنه يتجه إلى بـ[illegible] معرفي يقترب من الأبعاد الصوفية لدلالة الرمز، أعني البعد الذي ينكشف فيه القرآن عن [illegible]ء عظيمة القدر جليلة الخطر" من الرموز التي "قد تضمنت علم ما يكون في هذا الدين". هذه [illegible]موز هي "أسرار آل محمد"، ومن استنبطها من ذوي الأمر وقف عليها، فعلم جليل "ما أودعهم الله إيّاه من الحكمة". ويضيف ابن وهب أنه قد ذكر ما تأدّى إليه من تفسير هذه الرموز في كتابه **أسرار القرآن** ما يغني عن الإسهاب في كتابه **البرهان**.[٨٢] ولكن هذا الكتاب ضاع للأسف، مع ما ضاع من كتب ابن وهب وغيره من المنظرين لبلاغة المقموعين، نتيجة القمع الذي مارسته الطوائف التسلطية الموافقة للدولة .

ويقودنا هذا القمع إلى الوسيلة الأخيرة من وسائل التقية، وهي "الكتابة الباطنة" أو الكتابة الشفرية التي تكتب بعلامات لا يعرفها سوى كاتبها وقارئها ، فهي ترميز سري بالكتابة، يعول عليه إذا شعر الكاتب والقاريء أن المكتوب يحتاج إلى ستر. وعندئذ، تصبح "الترجمة" و"التعمية" في خط الكتابة وأحرفها بديلا من اللحن والرمز والوحي في الكلام. وقد تتم التعمية بعدد من الحروف، أو عدد من الصور، أو خليط من هذه وتلك. ولكن هناك فارقا بين "التعمية" و"الترجمة" يوضحه ابن وهب. أما الترجمة فهي ما ترجم به عن شكل الحروف، إما بشكل حروف أخرى تبدل منها ، أو بصور تخترع ليست من صور الحروف. وتنقسم التعمية إلى ثلاثة أقسام : التعمية بالمعاني المشتقة، كتعميتنا الطاء باسم الطير، والواو باسم الوحش؛ أو أن نضع لكل حرف اسما من أسماء الناس أو الوحش أو الطير، كأن تكون النون فتخةً (باطن ما بين العضد والزراع) والجيم بطة .. إلخ. وثاني وجوه التعمية أن

تُعَمّى الكلمة بتغيير ترتيب حروفها. والوجه الثالث هو التعمية بالزيادة والنقصان في عدد الحروف.(٨٣)

هذه "الكتابة الباطنة" تحولت إلى "كتابة الشفرة" التي أصبحت تستخدم في الحروب، والتجسس، والمخاطبات السرية بين الحكام. وانتقلت من تراث التقية الشيعي إلى المكاتبات السرية للدولة، فأصبحت إحدى المهارات التي لا بد أن يتقنها الموثوق بهم في "ديوان الإنشاء". وقد أسهب في شرحها القلقشندي، في القرن التاسع، إذ عقد فصلا خاصا عن "إخفاء ما في الكتب من السر"، حين تقتضي الحاجة إليه "عند اعتراض معترض من عدو ونحوه، يحول بين المكتوب عنه والمكتوب إليه".(٨٤)

٥ ـ سياسة البلاغة

إن أساليب التقية السابقة تكشف عن المفارقة التي تقوم عليها بلاغة المقموعين، حين تتجاذبهم ضرورة صيانة النفس من ناحية وضرورة إبلاغ معتقدهم من ناحية مقابلة، فتسقط الضرورة الأولى نفسها على الثانية، بما يجعل النطق نوعا من الصمت، والإبلاغ قولا لا ينقطع معه اللسان. ولكن ماذا عن الأحوال التي لا تصبح فيها التقية لازمة للحفاظ على الحياة، فيشعر البليغ بالأمان ؟ أو ماذا عن المقامات التي لا يفكر البليغ إزاءها في صيانة نفسه بل يفكر في إبلاغ ما يراه إلى الآخرين ؟ هنا، يتحول التركيز من أساليب التقية إلى أساليب الإقناع، وننتقل من تقنيات صيانة حياة المتكلم إلى تقنيات استمالة المتلقي، وتأسيس ما أطلق عليه "سياسة البلاغة" التي هي أصعب من البلاغة، فيما يروي عن سهل بن هارون.(٨٥)

والحق أن الإقناع هدف منسرب في البلاغة، منذ نشأتها على أيدي المجموعات المعارضة للدولة، في العصر الأموي، حين لعبت الخطابة والجدل والشعر دورا أساسيا في إسقاط الدولة الأموية، وتأسيس مفهوم البلاغة نفسه، من حيث تقنياتها الاستدلالية، في ساحات المعارضة، وبواسطة المجموعات التي تداخلت مع طوائف المحدثين في العصر العباسي الأول، بعد سقوط الدولة الأموية .

في هذا السياق، يمكن أن نفهم ما روي عن علي بن الحسين عن "جملة الحال في فضل الاستبانة، وجملة الحال في صواب التبيين"، أو عن ابنه زيد، أو قول محمد بن علي بن عبد الله بن عباس عندما ذكر له "بلاغة" بعض أهله، فقال : "إني لأكره أن يكون مقدار لسانه فاضلا على مقدار علمه، كما أكره أن يكون مقدار علمه فاضلا على مقدار عقله"، أو ما يروى عن ابنه إبراهيم الذي تولى رئاسة الدعوة إلى العباسيين، وقُتل في سجن الأمويين، من أنه قال : "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء إفهام السامع"،(٨٦) فهذه المرويات تكشف عن وعي يتأسس بضرورة توجيه فن القول الشفاهي، في زمن هذه المرويات السابق على قيام الدولة العباسية، لتحقيق التأثير المطلوب للإقناع، وما يلزمه من إبانة مؤثرة، تقترن بتحقيق الموازنة بين الفكر واللغة، في إطار المعرفة بأحوال المخاطبين. ولقد تولى المعتزلة إتمام هذا التأسيس، في دور معارضتهم للدولة الأموية، وبعدها، على السواء .

والمعتزلة مفكرون عقلانيون، يحترمون العقل ويلوذون به في فهم العقيدة وتفسير العالم،

وكانوا يرون أن دعوتهم لاتتم إلا بمخاطبة العقول، والمواجهة الفكرية المباشرة لكل من يختلف معهم في تأويل العقيدة، فكان من الطبيعي أن يهتموا بتأسيس بلاغة الفن القولي الذي يؤدي دورا مهما في الصراعات السياسية والاجتماعية والدينية، أعني أنه لم يكن عليهم اتقان فنون القول المرتبطة بالخطابة والشعر والمناظرة الإتقان الذي جعلهم "فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء"، فيما يقول الجاحظ، بل كان عليهم التأصيل لقواعد بلاغة هذه الفنون في الوقت نفسه. والخبر الذي يرويه الجاحظ، عن مرور بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، وهو "يعلم فتيانهم الخطابة" دال في هذا السياق، فصحيفة بشر أول ما وصلنا من تنظير مطول للبلاغة، ولا تقتصر دلالتها على العقد الأول من القرن الثالث للهجرة، حيث عاش بشر سنواته الأخيرة، بل تمتد فتشير إلى تقليد تعليمي له جذوره الأقدم عند المعتزلة والشيعة على السواء، فبشر منسوب إلى الشيعة الزيدية نسبته إلى المعتزلة .

وهناك نصوص تؤكد اتصال ذلك التقليد الذي أوصله بشر إلى التأسيس الاستهلالي، ابتداء من الحسن البصري الذي دعا عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء، مؤسسي فرع الاعتزال في البصرة، وكلاهما معاصر لابن المقفع، ليتناظرا في مجلسه حول مرتكب الكبيرة وما يستحقه من وصف، كي يحذقا الجدل مع الخصوم. أما واصل فقد وصف الجاحظ قدراته على الخطابة بما هو معروف، كما وصف بشار - أول المحدثين - توهجه في الأداء البلاغي بقوله :

وقال مرتجلا تغلي بداهته ... كمرجل القين لما حفّ باللهب

وأما عمرو بن عبيد فقد قيل له : ما البلاغة ؟ فقال : ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار. فقال السائل : ليس هذا أريد، فقال عمرو : فكأنك تريد تخير اللفظ في حسن الإفهام. قال : نعم. قال :

> انك إن أوتيت تقرير حجة الله في عقول المتكلمين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب. (٨٨)

ولن نتوقف عند دلالة سؤال شيخ من شيوخ المعتزلة الثائرين الذين لم يصالحوا خليفة قط عن تعريف البلاغة، وما يمكن أن يؤكده السؤال من حاجة أبناء هذه الفرقة إلى تأصيل فن قولي يخدم عقيدتهم. فالأكثر أهمية، في هذا السياق، ملاحظة أن التعريف كله يركز على عملية الإقناع واستمالة السامع إلى المضمون الاعتقادي لفكر المعتزلة، بواسطة "الإفهام" و"تقرير الحجة" و"تزيين المعاني" و"نفي الشواغل" عن القلوب، مما يؤدي إلى التركيز على السامع بوصفه الغاية من عملية الإقناع، فالتعريف ينصرف إلى الفن الشفاهي من الأقوال التي تتجه إلى "المستمعين" بالألفاظ الحسنة في "الآذان" .

وإذا كان الإقناع هو الغاية من إبلاغ المضمون الاعتقادي إلى السامعين فإن هذه الغاية فرضت على البلاغة طابعها العملي الوظيفي، منذ تأسيسها على أيدي المجموعات المعارضة،

هذا الطابع الذي جعل بشر بن المعتمر، في صحيفته، مشغولا بتحقيق التواشج بين الأركان الأربعة للأداء البلاغي : "أقدار الكلام" و"أقدار المعاني" و"أقدار المستمعين" و"أقدار الحالات"، وذلك لتتحقق المنفعة المقصودة من وراء الإبلاغ. ولقد أسست صحيفة بشر، بذلك، الأصول الأولى لمبدأ "موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال". ولكن الصحيفة كانت تقصد بذلك إلى غاية متعددة الأبعاد (اعتقادية وأخلاقية) تتصل بالمبدأ الأولي للمعتزلة، وهو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إلى جانب ما آمنوا به من مبادىء التوحيد والعدل والمنزلة بين المنزلتين والتحسين والتقبيح العقليين. هذه الغاية هي التي دفعت الصحيفة إلى تأكيد أن المعنى "ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة"، فمدار "الشرف" في المعنى على "الصواب وإحراز المنفعة" التي تجعل ما ينطبق على المضمون منطبقا على شكله. وفي الوقت نفسه، أكدّت الصحيفة ضرورة لطف المداخلة التي تصل بها البلاغة بين العامة والخاصة في الإقناع، فالبليغ هو الذي يُفهم العامة معاني الخاصة، بأن يستخدم لغة "واسطة" تنفي الحواجز الموضوعة والفوارق المفروضة بين "الدهماء" و"الأكفاء"؛ فمبدأ العدل الاعتزالي يؤكد أن العقل الذي هو حجة الله على عباده أعدل الأشياء توزعا بين الناس، وأنه لا فارق بينهم إلا بالتقوى، وأن "الإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكمة، يجود لفظه ويحسن أدبه". (٨٩)

ولم يكن بشر، في صحيفته، يقصد من الموازنة بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين وأقدار الحالات ما تحوّل بعد ذلك إلى "أصل طبقي" ثابت، من أصول البلاغة الرسمية التي بدأت من التسليم بأن "كلام الناس طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات"، وذلك لتبقى هذه الطبقات على ما هي عليه، في تراتبها الذي يتناقض مع أصل العدل، فانتقلت غاية الإقناع من دفع المتلقي إلى تغيير ما هو فيه من أحوال، وما يواجهه من تراتب غير عادل، إلى الإبقاء على تلك الأحوال وذلك التراتب .

ولكن إذا نظرنا إلى ما تتضمنه صحيفة بشر من هدف "إحراز المنفعة" من زاوية أنواع المستمعين الذين انقسموا إلى خاصة وعامة، لاحظنا دلالة مغايرة، ترتبط بالأحوال التي عاينها بشر، وكتب صحيفته استجابة إليها. هذه الدلالة تتصل بثنائية الخاصة والعامة التي تنبيء عن تغير في تكوين البلغاء والمتلقين على السواء. لقد كانت المرويات السابقة، على صحيفة بشر، تؤسس لفن قولي شفاهي، أما صحيفة بشر التي ميزها "تحبيره وتنميقه" فتؤسس لبلاغة أخذت تستوعب المنطوق والمكتوب معا من منظور الإقناع، وأخذت تتجه صوب المكتوب (المعدّ) أكثر من المرتجل، وركزت على ضرورة أن يكون القول البلاغي نتاج "ساعة نشاطك وفراغ بالك" لأن قليل تلك الساعة "أحلى في الصدور" و"أحب لكل عين". (٩٠)

هذا الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي كان يوازي التحولات الفكرية لطوائف المحدثين، في الإفادة من تراث الأمم الأخرى في تأسيس بلاغاتها، والإفادة من "علوم الأعاجم" في تأصيل معارفها، مع صعود طائفة الكتّاب الذين وصفهم الجاحظ بأنه لم ير، قط، أمثل طريقة في البلاغة منهم، لأنهم "قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا". (٩١) وبقدر ما فرضت طائفة الكتاب على البلاغة الشفاهية من تغيير، صحبته قواعد جديدة وتقاليد مخالفة، فرضت نوعا جديدا من المفاضلة بين بلاغة النظم

(القديمة) وبلاغة الترسل (المحدثة)، على نحو ناوش السطوة القديمة للشعر - ديوان العرب. وقد أسهمت هذه المناوشة بعاملين: ارتبط أولهما بالوضع الاجتماعي الذي احتله الكتّاب بوصفهم الوزراء الجدد، في مقابل الشعراء الذين لم يفارقوا منزلة المادحين القابعين على الأعتاب؛ وثانيهما التغير الثقافي الذي استبدل، في التراتب الفكري، بالشعر "علم العرب" الذي لم يكن لديها علم أصحٌ منه "علومَ ألأعاجم" التي أصبحت مرتبطة بالمعارف الواعدة لما انطوى عليه "أدب الكتّاب" منذ القرن الثاني للهجرة، وقبل أن يقوم ابن قتيبة بتأليف **أدب الكاتب** لمواجهة هذا التراتب.[٩٢] وقد اتسع مفهوم الكتابة، ومن ثم البلاغة، على أيدي طائفة الكتاب، بما وصل بلاغة الترسل ببلاغة القص الذي أخذ يفرض حضوره الكتابي، المتمايز عن شفاهية "القصاص" القدامى الذين كان من تمام آلتهم "أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخا بعيد مدى الصوت"، وذلك منذ أن قدّم ابن المقفع **كتاب كليلة ودمنة**، قبل أن ينتصف القرن الثاني للهجرة، وقدم سهل بن هارون **كتاب النمر والثعلب**[٩٣] بعده بما لا يجاوز القرن الثاني بسنوات، فقرأ هذا القص - ولم يستمع إليه فقط - متعلمو أهل "المدن" التي أخذت تستوعب معارف العالم القديم، وتتناثر فيها المكتبات ومحال نسخ الكتب، ومجادلات مختلف الفرق الكلامية، وتأملات المتفلسفة، وتصوغ لغتها الخاصة "المدينية" التي وصفها الجاحظ بقوله:

> ولأهل المدينة ألسن ذلقة، وألفاظ حسنة، وعبارة جيدة، واللحن في عوامهم فاش، وعلى من لم ينظر في النحو منهم غالب.[٩٤]

ولم تتسع طائفة الكتاب بمفهوم البلاغة فحسب بل وضعت ممارستها ضمن سياق أوسع، وصل بين فنون الكلمة (المنطوقة/ المكتوبة) وبين النغم واللون والحجر، ولم تفصل بين البلاغة والحكمة قط، أو بين كلام البليغ وكلام المتفلسف، واستجابت إلى تغير نوعية المستمعين الذين تنوعت تكويناتهم الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعرقية والجنسية في آن. ومن المهم أن نفهم "صحيفة بشر" في هذا السياق الذي يكشف لنا عن دلالة جديدة لتمييزه "البليغ التام" على النحو التالي:

> إن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، أن تُفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام.[٩٥]

إن تباين تكوينات أهل "المدينة"، منذ أن أخذت في التعقد مع العصر العباسي الأول، هي التي فرضت نفسها، ليستجيب إليها القول السابق، وهي نفسها التي فرضت على الطوائف المعارضة لسلطة الدولة أن تكون "سياسة البلاغة" التي يؤسسون لها مغايرة لما كان يؤسس له علي بن الحسين أو عمرو بن عبيد. هكذا، ندلف إلى مستويات أكثر تباينا في الإقناع، ونواجه تأبيا على الاقتناع، وعنفا أكثر وضوحا في قمع المعارضين من البلغاء، وتبدو الحاجة ماسة إلى "حسن الحيلة" في إيراد ما لا يقبل عليه المتلقون لأول وهلة، وأهمية أن لا يهجم

عليهم البليغ بما يصدمهم، بل يلجأ إلى التلطف والتدرج بالخطاب، يزيده شيئا بعد شيء، حتى يبلغ به أقصى مراده، فيكون البليغ مثل المربّي للصبي، أو كالطبيب الحاذق الذي إذا رأى العليل يكره الدواء، ويمتنع من أخذه، فيما يقول ابن وهب، لطف له :

> واحتال في إقامة شيء مكان شيء، وخلط ما يستبشع طعمه بما يذهب ببشاعته، والتدبير لذلك حتى يسهل عليه أخذه، ويبلغ مراده من نقهه.(٩٦)

هذا البعد من سياسة البلاغة يعيد تأكيد أهمية اللغة "الواسطة" التي لا تلطف على الدهماء، عند بشر بن المعتمر، ويستبعد استخدام الألفاظ التي لا يفهمها "الطغام والعوام"، وذلك كي لا يقع للبليغ ما وقع للخليل بن أحمد وأصحابه، عندما شهد عليه "بعض سفلة العوام"، واستحلوا دمه، واستدلوا على ذلك بالرطان العروضي للخليل. ويبدو أن ذلك هو ما دفع الكندي الفيلسوف، وقد ناله ما ناله من تهم الكفر، إلى تقسيم البلاغة إلى أنواع ثلاثة: نوع لا تعرفه العامة ولا تتكلم به؛ ونوع تعرفه وتتكلم به؛ ونوع تعرفه ولا تتكلم به،(٩٧) وهو أحمد الأنواع فيما يقول الكندي الذي كان حريصا على إفهام العامة ما يجاوز بها حالها.

هذا الهدف يدفع ابن وهب إلى موقف أكثر جذرية، فيرى أن للحكماء أن يستعملوا "السخيف" من "كلام الرعاع والعوام الذين لم يتأدبوا، ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء"، وحتى "رطانة الأعاجم" إذا اضطروا إلى ذلك، فالبلاغة يمكن أن تقبل "حكاية النوادر والمضاحك وألفاظ السخفاء والسفهاء".(٩٨) والحكيم من البلغاء مطالب، إذا غشى مجالس السوقة، أن لا يلقاهم بكل رأيه، ولا بجميع عقله، و"أن يستعمل في مخاطبتهم ومعاملتهم بعض المقاربة لأحوالهم، فإن ذلك أولى بسياستهم". وربما كان "التغابي للعوام" أحد الطرق الموصلة إلى المراد منهم، لأنهم متى تصوروا من يخاطبهم في صورة من هو أعلى منهم في الفهم حذروه وعادوه؛ فلا بأس أن يتغابى العاقل لهم، فيما يقول ابن وهب. ولهذا التغابي جانبه اللغوي الطريف، في حضرة الرؤساء الذين يلحنون، والملوك الذين لا يعربون، فمن الرأي لذي العقل أن لا يعرب بين أيديهم، وأن يدخل في اللحن مدخلهم، ولا يريهم أن له فضلا عليهم :

> فإن الرئيس والملك لا يحب أن يرى أحدا من أتباعه فوقه، ومتى رأى أحدا منهم قد فضله في حال من الأحوال نافسه وعاداه، وأحب أن يضع منه. وفي عداوة الرؤساء والملوك لمن تحت أيديهم البوار.(٩٩)

ويمكن أن نرى في سياسة البلاغة، على هذا النحو، نظرة مغايرة إلى اللغة، من حيث ما يسمح به "حسن التلطف"، من تعدد في مستويات الخطاب اللغوي، استجابة إلى تعدد مستويات المتلقين للبلاغة من أهل المدن، وتحقيقا لقاعدة إحراز المنفعة التي استنتها صحيفة بشر بن المعتمر الذي يلتقي وابن وهب في التشيع، فالأول "زيدي" والثاني "إمامي".

ولكن سياسة البلاغة لا تتوقف عند هذا الحد، فإن تأدب "أهل المدن" الذي هو أخذٌ من كل شيء بطرف، ومن كل معرفة بقبس، قد أسهم في صياغة آليات عقلية، استلزمت أسلوبا

مغايرا من أساليب سياسة البلاغة، وهو أسلوب استهله، فيما يبدو، ابن المقفع الذي قتل قبل انتصاف القرن الثاني بخمس سنوات تقريبا، ومضى فيه العتابي (توفى ٢٠٨ هـ) الذي سار على درب ابن المقفع، فكان يعرف الفارسية، وكان معتزليا مطاردا من الدولة العباسية، ففر إلى اليمن، وهو - كابن المقفع - يركز على الأثر الذي يحدثه الشكل اللغوي من إيهام للمتلقي. وعندئذ، ينتقل التنظير للبلاغة من زاوية التركيز على المضمون التقوي للخطاب الشفاهي الذي كان يشير إليه عمرو بن عبيد بقوله: "البلاغة كلام ألحمه التقوى ونسجه الإخلاص"[١٠٠] إلى زاوية التركيز على تأثير الشكل في تقبل هذا المضمون، وقدرته على تحسين الشيء وتقبيحه، بضرب من التخييل الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الموضوع أو النفور منه، بالمعنى الذي قصد إليه ابن المقفع بقوله - على لسان دمنة:

> إن الرجل الأديب الرفيق لو شاء أن يبطل حقا أو يحق باطلا لفعل، كالمصور الماهر الذي يصوّر في الحيطان صوراً كأنها خارجة وليست بخارجة، وأخرى كأنها داخلة وليست داخلة.[١٠١]

هذا المعنى هو الذي جعل أبا هلال العسكري يروي عن ابن المقفع تعريفه البلاغة بأنها "كشف ما غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل"، ويضيف إليه مؤكدا أن أعلى مراتب بلاغة البليغ هي "أن يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم".[١٠٢] يضاف إلى ذلك ما يرويه الجاحظ عن العتابي بالكلمات نفسها المنسوبة إلى ابن المقفع تقريبا، فالبلاغة هي "اظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق".[١٠٣]

ولم يكن هذا التعريف الجديد للبلاغة سوى ترجمة لأحد التعريفات المنسوبة إلى أحد سوفسطائية اليونان، وهو إيزوقراطيس Isocrates الذي رد البلاغة (الخطابة) إلى القدرة على "جعل الأشياء الصغيرة عظيمة والأشياء العظيمة صغيرة".[١٠٤] وهو تعريف ذاع وأصبح من المسلمات العامة عند السوفسطائيين، ولذلك ينسب سقراط إلى تيزياس وجورجياس الإلحاح على قدرة الكلام التي تظهر الأشياء الصغيرة عظيمة، وتجعل العظيم يبدو صغيرا، وتقلب الجديد قديما أو تبعث الجدة في القديم.[١٠٥] ونحن نعرف اطلاع ابن المقفع والعتابي على الفارسية، ونعرف الكثير الذي نقل اليها عن اليونانية. وإذا كنا لا نعرف شيئا محددا عن الترجمات القديمة للفكر السوفسطائي فإن لدينا أدلة على وجود مثل هذه الترجمات إلى العربية، إذ يروي أبو حيان التوحيدي الخبر التالي:

> قيل لسقراطس الفيلسوف - وكان من خطبائهم - ما صناعة الخطيب ؟
> قال: أن يعظم الأشياء الحقيرة، ويصغر شأن الأشياء العظيمة.[١٠٦]

صحيح "أن أبا حيان متأخر (توفي ٤١٤ هـ) ولكن مجرد ذكره الخبر يدل على وجود ترجمة سابقة لأقوال السوفسطائية في الخطابة والبلاغة، ومنهم إيزقراطيس (الذي يكتبه الناسخ سقراطس خطأ، خلطاً بينه وسقراط، وهو خلط لم ينتبه إليه المحقق). ورغم أهمية قضية إثبات التأثير اليوناني في هذا المجال، فالأهم أن نتعرف الجنوح إلى هذه الصيغة

السوفسطائية في تعريف البلاغة بوصفها نوعا من الاستجابة إلى التكوين المتباين لأهل المدن، بجدالية متعلميه (التي دفعت صاحب البرهان في القرن الرابع إلى تعليم أصول الجدل ضمن أصول البلاغة) ومعاندة عوامه الذين فرضوا براعة التلطف في المخاطبة.

ولكن لهذا البعد السوفسطائي في فهم البلاغة جانبا آخر، يرتبط بما يمكن أن يؤديه فعل التحسين والتقبيح للشيء الواحد من إسهام في زعزعة اليقين بالمسلمات الراسخة، فسحر البلاغة يؤكد نسبية الحقائق من هذا الجانب، وينفي اليقين المطلق الذي يقوم على تسلط "التقليد". ولا يدخل هذا السحر في باب الكذب بالضرورة، لأن تحسين الشيء وتقبيحه لا يجعل الباطل حقا على الحقيقة، ولا الحق باطلا، وإنما يصف محاسن الشيء مرة، ويصف المساوىء في أخرى، مؤكدا أنه ما من شيء الا وله أكثر من وجه، وأن حقيقته نسبية يمكن النظر إليها من أكثر من زاوية، فينتقل عقل المتلقي من خدَر "التصديق" إلى حيوية "السؤال" وتوتر "الشك".

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقول ابن وهب إن السائل أشد استظهارا من المجيب، لأن له أن يروّي في المسألة قبل إطلاقها، وأن يروي عن جعفر الصادق قوله إن العلوم عليها أقفال و"مفاتحها السؤال"، إلى جانب قول ابن عباس حين سئل أنى لك هذا العلم ؟ فقال : لسان سؤول وقلب عقول،(١٠٧) فيفتتح ما يمكن أن نسميه بلاغة السؤال التي هي بلاغة الحداثة وشارتها الدائمة. ولقد نهى ابن المقفع – قبل ابن وهب – عن "التصديق لكل مخبر"، مؤكدا أنه ينبغي للعاقل أن يكون لهواه متهما، و"لا يقبل من كل أحد حديثاً".(١٠٨) وبقدر ما كان الجاحظ المعتزلي حريصاً على ذكر الأوصاف المتقابلة التي تحسّن الشيء وتقبحه، ويقيم هو نفسه مناظرات بين "المحاسن والمساويء" فإنه كان يقول : "تعلم الشك في المشكوك فيه تعلماً"، مواصلا بذلك ما أكده أستاذه إبراهيم النظّام من أهمية الشك، فقد كان النظام مؤمنا أن إيقاع الشك في نفس الخصم يباعد بينه والجحود، ويقرب بينه والاعتقاد، فالشاك أقرب من الجاحد، و"لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك".(١٠٩)

إن الاهتمام بأهمية "السؤال"، كتأكيد فائدة "الشك"، يرتبط بما تنطوي عليه سياسة البلاغة من هدف مضمن، يدفع بالمتلقي إلى إعادة النظر في كل شيء، وتعرّف نسبية الأشياء وقابليتها للتغير والتغيير، ابتداء من "أقدار الكلام" و"أقدار المعاني" إلى "أقدار المستمعين"، وانتهاء بأقدار المحكومين والحكام، فينتهي هذا المتلقي إلى اتخاذ موقف مضاد من "الجبر" الذي انبنى عليه وعيه، ويستبدل به "الاختيار" الذي جعله المعتزلة وأقرانهم لازمة من لوازم "العدل"، فيتأسس في وعي هذا المتلقي معنى"حرية" العباد في اختيار أفعالهم ومعارفهم، وتغيير ما حولهم، وصولا إلى "إحراز المنفعة" التي تعم الجميع، فيوقع هذا المتلقي ما تتغير به "أقدار الكلام" على أقدار الحكام والمحكومين من حوله، ويدرك أن منزلة الإنسان ليست مقدورة عليه منذ الأزل وإلى الأزل، كأن لا سبيل أمامه إلا الرضا بما كان ويكون، بل على النقيض من ذلك يتعلم هذا المتلقي صدق ما ينطقه ابن المقفع – على لسان دمنة الذي يتحد مع المطالعين له بقوله :

> إن المنازل متنازعة، مشتركة على قدر المروءة، فالمرء ترفعه مروءته من المنزلة الوضيعة إلى المنزلة الرفيعة، ومن لا مروءة له يحط نفسه من المنزلة الرفيعة

إلى المنزلة الوضيعة. وإن الإرتفاع إلى المنزلة الشريفة شديد والانحطاط منها هيّن كالحجر الثقيل، رفعه من الأرض إلى العاتق عسر ووضعه إلى الأرض هين. فنحن أحق أن نروم ما فوقنا من المنازل وأن نلتمس ذلك بمروءتنا. ثم كيف نقنع بمنزلتنا ونحن نستطيع التحول عنها؟!(١١٠)

وإذ ترمي سياسة البلاغة إلى هذا الهدف المضمن، بعد إزاحة معاندة المتلقي، فإن "مفهوم" سياسة البلاغة نفسه مؤسس على أن الإنسان ، من حيث هو إنسان ، قابل للتغير والتحول، فهو ليس حجرا صلدا مفطورا على الثبات مقدورا عليه الجمود، فالعقل الإنساني الذي هو سبب كل خير، فيما يقول ابن المقفع على لسان بزرجمهر ، مكتسب بالتجارب والآداب، وغريزة مكنونة في الإنسان، لا ينجلي معدنها النفيس حتى يظهره الأدب وتقويه التجارب، فإذا استحكم بهما "كان هو السابق إلى الخير والدافع لكل خير".(١١١) وغير بعيد عن ذلك ما أكدّه ابن وهب من أن العقل الذي هو "الحجة فيما بين العباد وبين الله " موهوب ومكسوب، فالموهوب ما جعله الله في جبلة خلقه، بلا تمييز لأحد على أحد، والمكسوب "ما أفاده الإنسان بالتجربة والعبر، والأدب والنظر"، وهو الذي ندب الله - عز وجل - إليه، وهو الذي يتوجه إليه ابن وهب وأقرانه ليحرروا معدنه النفيس، ويطلقوا طاقته التي تفجر في صاحبها القدرة على الفعل، وتعيد تأسيس وعيه بما يليق بقدرته من حيث هو إنسان، ينطوي على "معنى الكون كله"، كأنهم يقولون له :

أتزعم أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر(١١٢)

٦ - التمثيل الرمزي للقص

إن من تمام سياسة البلاغة أن يدرك المتلقي أن البلاغة كالكون نفسه، لها ظاهر تحسه النواظر وباطن تستنبطه العقول والقلوب، وأنه إذا استبدل بالنظرة العجلى النظرة المتأنية اكتشف أن للكلام من المعاني الباطنة ما يضيف إلى المعاني الظاهرة، وما يدفع المخوف ويستجلب المحبوب، ويفضي إلى أسرار ولذات لا يعرفها سوى الحكماء ولا يؤديها سوى البلغاء. أما الظاهر الذي يستر الباطن ويخفيه فيؤدي دوره في التقية، ويصون البليغ من نوازل المكروه، في الوقت الذي يومىء بإشارات دالة على باطنه، ويلفت الانتباه إليه بعلامات مخصوصة أو قرائن مقصودة، فلا سبيل إلى الباطن سوى الظاهر الذي هو غطاء له ودليل عليه. وإذا كان الظاهر مستغنيا بظهوره، يمنح نائله لكل من يقاربه في ذاته، فهو لا يعطي سوى القشور التي تلهي وتصون، أما الباطن فمستور، متأبٍ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل، فلا يجود باللباب من نائله إلا بعد ممانعة على الأغيار من الأباعد عنه، وبعد مشارطة لا يعرف قواعدها سوى الأدنين منه .

ولا تتجلى ثنائية الظاهر والباطن هذه في جنس من الأجناس التي استوعبتها بلاغة المقموعين وأنتجتها، كما تتجلى في جنس "القصّ" الذي يختلف عن "الكتابة الباطنة" بأنه يجمع الظاهر والباطن في علاقات أحداثه، على العكس من الكتابة الباطنة التي هي شفرة سرية ترتبط برسم الحروف ابتداء، ومفتاحها خارجها عند من قام بعملية ترميز الحروف أو

هيئات رسمها، أما القص الذي أتحدث عنه، على نحو ما نجد في **كليلة ودمنة** و**ألف ليلة** و**رسالة الحيوان والإنسان** و**رسالة الطير** و**قصة الغربة الغربية** و**حي بن يقظان** وغيرها، فهو ما يريد به كاتبه معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له، ولا بلفظ قريب من لفظه، وإنما يأتي بلفظ وأحداث أبعد، تصلح أن تكون مثالا للفظ المعني المراد وأحداثه، فيقوم بعملية "تمثيل" لحمتها استبدال ظاهر بباطن، وسداها العلاقات المجازية التي تنطوي على أحداث "التمثيل".

والظاهر في هذا "التمثيل" خادع، أحداث وشخصيات في قص ينتمي إلى عالم الحيوان الذي ينطق بلسان عربي مبين، كما في **كتاب النمر والثعلب** أو **كليلة ودمنة**، وغيرهما، أو ينتمي إلى عالم الإنسان بغرائبه وعجائبه ونوادر أفعاله. وقد يكون هذا القص مترجما، ينقله المترجم من لسان إلى لسان ليؤدي به غاية، ويعيد إنتاجه بالحذف أو الاختصار أو الإطالة أو الإضافة، ليزيد هذه الغاية تمكنا. وقد يكون مؤلفا، يخترع الكاتب أحداثه وشخصياته، من غير ترجمة أو اقتباس، لكن يظل ظاهر هذا القصّ مراوغا في كل أحواله، لا دلالة له بعيدا عن باطنه، ولا فهم له دون رد معناه الأول الظاهر على معناه الثاني الباطن الذي هو الأصل والمقصد.

هذا القص تولّد عندما أدت إليه الحاجة، ابتداء من القرن الثاني للهجرة، لمواجهة المسكوت عنه دينيا واجتماعيا وسياسيا، وغدا تمثيله المراوغ وجها آخر من أوجه سياسة البلاغة، وجنسا مضافا إلى أجناسها، يلجأ إليه الكاتب ليروغ من القمع الذي يتضاعف عنفه، عندما يجتمع السياسي والديني والاجتماعي في بؤرة واحدة. ويقبل عليه القراء، من أهل المدن، ليجدوا مرايا لشخصيات أخذوا يعايشونها، منذ أن انفتحوا على أقطار المعمورة المعروفة لديهم، وصدى لأفكار بدأوا يتجادلون حولها منذ أن انفتحوا على ثقافة العالم القديم كله. وعالم النساء لا يقل أهمية عن عالم الرجال في هذا القص، خصوصا بعد أن تأكد دور المرأة في المجتمع العباسي الجديد، وأسهمت في صنع أحداثه بأكثر من وجه، ابتداءً من قصور الخلافة وانتهاء بالحوانيت في الطرقات. وما بين القارىء والكاتب – المترجم الذي يختفي وراء قناع الترجمة، وبين القارىء والكاتب – المؤلف الذي يختفي وراء أقنعة الكائنات، يتشكل التمثيل أداة لإبلاغ ما لا يمكن إبلاغه باللغة المباشرة، فيقول القص الظاهر شيئا والمراد شيء آخر، ويبدو بناء هذا القص الظاهر كأنه يلح على أن يلفت الانتباه إلى بنائه الباطن، فلا يكتمل معناه الأول الا باقترانه بالمعنى الثاني الذي هو لازمه وأصل دلالته.

بعبارة أخرى، إن القص، في هذا "التمثيل"، "مَثَلٌ" دال على "ممثول". المَثَلُ هو الصورة الظاهرة، والممثول هو الأصل لهذه الصورة ومعناها المقصود. هذه الثنائية الخاصة بالمثل والممثول متأصلة في التراث الصوفي والشيعي والإشراقي بعامة، لكنها لافتة في التراث الإسماعيلي (الباطني) بوجه خاص، حيث اقترنت بالمماثلة التي يعقدها التمثيل بين الأمور العقلية – الروحية غير المحسوسة وما يقابلها من الأمور الجسمانية المحسوسة، فتستبدل بالأولى الثانية، لتدرك العقول ما يقع وراء الظاهر الحسي من معقولات، أو ما تشير إليه "المُثُل" من "ممثولات". فتصل هذه العقول إلى الباطن الذي هو الحقيقة المتعالية للدلالة الظاهرة، بالمعنى الذي قصد إليه داعي الدعاة هبة الله الشيرازي، في نظمه الاعتقادي، حين قال:

أقصد حمى ممثوله دون المَثَل ... ذا إبر النحل وهذا كالعسل(١١٣)

وإذا كان هبة الله الشيرازي يصعد بنا إلى القرن الخامس (توفي حوالي ٤٧٠ هـ) فإن ثنائية التمثيل نفسها ترجع إلى السياقات الأولى التي تولّد هذا النوع من القص في علاقاتها المتسعة المتشابكة، في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة، حين قام ابن المقفع بتأسيس علاقة التمثيل بالقص من ناحية، وعلاقتهما معا بسياسة البلاغة من ناحية ثانية، وما ينطويان عليه من ثنائية الباطن والظاهر من ناحية أخيرة، وذلك موازاة لحالات أخرى من القص لم تختلف أهدافها عن الأهداف التي انطلق منها ابن المقفع الذي تحدث عن أهمية "المَثَل"، من حيث هو "أوضح للمنطق، وأبين في المعنى، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث".(١١٤) وكان يقصد من "المثل" أو "الأمثال"، في **كليلة ودمنة**، إلى الحدث القصصي، أو الأحداث التي يماثل مقامها الحال الذي يضرب له المثل، فمضرب المثل هو مغزى القص وعلته، وعبارة "اضرب لي مثلا" لا تتباعد عن معنى طلب القص بما يناسب المقام في تماثله مع دلالته، فيستدل طالب "المثل" بالممثل به على الممثل له، انطلاقا من الجذر اللغوي الذي تترادف فيه المماثلة والمشابهة. وقد قيل المَثَل والمِثْل : المشبه والشبيه، والحديث والأمر الغريب والقصة العجيبة، وهو الأمثولة، وما جعل مثالا لغيره يقاس عليه. وماثل الشيء : شابهه. والتمثال : الصورة والتشبيه والجمع تماثيل، كما في عنوان كتاب ابن المعتز **فصول التماثيل في تباشير السرور**. وعندما يقول دمنة : "قد سمعت هذا المثل وهو شبيه بأمري"(١١٥) فإنه يقصد إلى أنه قد استمع إلى قصة تماثل حاله في مغزاها، وينتسب معناها، من حيث هي قصة، إلى "الأمثال والأحاديث" الموضوعة على لسان البهائم، لكي يعقل من يطالعها مقصدها بأن يقف "عند كل مثل"، متأملا أسراره التي قد تتضمن جميع ما يحتاج إليه في أمر دينه ودنياه وآخرته.(١١٦)

وعندما يصف ابن المقفع هذه "الأمثال" بأنها "رموز"، في سياق لا يمايز بينهما، فإنه يؤكد البعد الرمزي للتمثيل، من المنظور الذي يربط به إخوان الصفاء من بعده، وقد تأثروا بأفكاره، بين "الرموز" و"الأمثال المضروبة للمريدين"(١١٧) على نحو ما فعلوا في رسالة الحيوان، وذلك في السياق نفسه الذي أشار فيه الغزالي إلى استخدام الرمز على سبيل "التمثيل"،(١١٨) كما فعل هو نفسه في **رسالة الطير**، وكما فعل ابن طفيل عندما تحدث عن استحالة وصف الحقيقة الإشراقية إلا "على سبيل ضرب المثال"، فمن ظفر بشيء من الكشف "لم يعلم الناس به إلا رمزا"،(١١٩) على نحو ما نقرأ في **حي بن يقظان**.

قد يقترب هذا التمثيل الرمزي للقص من معنى "الكناية" الذي نسبه بعض البلاغيين المتأخرين إلى "التمثيل" عموما، على نحو ما فعل ابن الأثير (ضياء الدين) الذي جعل الكناية كلها تمثيلا،(١٢٠) وابن معصوم الذي جعل التمثيل تشبيه حال بحال على سبيل الكناية،(١٢١) والسجلماسي الذي أدخل التمثيل في الكناية من جنس الإشارة، وجعل حقيقته التخييل،(١٢٢) وذلك على أساس أن البليغ، في التمثيل، يقصد الإشارة إلى معنى، فيضع ألفاظا لمعنى آخر، هو ردف للمعنى الذي قصد الإشارة إليه والعبارة عنه، ولكن التمثيل الرمزي للقص (أو "الأمثولة" في المولّد من كلام عصرنا) ليس فيه من الكناية سوى معناها اللغوي العام الذي يرتبط بستر المقصود وإخفائه، عند استقباح ذكره، كما في قول الشاعر :

وإني لأكنو عن قذور بغيرها ... وأعرب أحيانا بها وأصارح(١٢٣)

أما المعنى الاصطلاحي للكناية فدلالته مختلفة عن دلالة التمثيل الرمزي للقص، فالكناية "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه".(١٢٤) والفرق بينها والتمثيل الرمزي للقص هو من هذا الوجه، أي من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، فالتمثيل الرمزي لا يجوز فيه إرادة المعنى الظاهر مع إرادة لازمه، إذ لا يصح إلا على تأول كلام الأسد والثعلب والحمامة المطوقة في **كليلة ودمنة** وغيرها، فالتأول هو الذي يعطي لظاهر التمثيل الرمزي للقص معناه برده إلى أصله، وإلا فلا معقولية لأقوال الحيوان بعيدا عن المعنى الباطن، ومن ثم فالتمثيل الرمزي كالمجاز، ملزوم قرينة معاندة لإرادة الحقيقة، وملزوم معاند الشيء معاند لذلك الشيء، كما يقول المناطقة .

وإلى شيء من ذلك قصد ابن الأثير عندما وضع النوع القصصي الذي تنتمي إليه **كليلة ودمنة** في دائرة المجاز، على أساس أن المراد بهذا النوع غير المعاني الوضعية أو العرفية للكلام. وإذا كان المجاز من التجوز في المكان، والتجوز المكاني نفسه انتقال من سهل إلى سهل، ومن سهل إلى وعر، بواسطة "وصلة"، فإن التجوز في الدلالة نوعان : انتقال بسيط عماده المشابهة (كالنقلة المكانية من سهل إلى سهل) كما في قولنا : "رأيت أسدا في المجلس"، حيث صفة الشجاعة وصلة واضحة بين مجالي "الإنسانية" و"الأسدية" (الحيوانية)؛ وانتقال خفي (يوازي صعوبة الانتقال من المكان السهل إلى الوعر) عماده الاتساع، دون "وصلة"، كقول القائل في **كليلة ودمنة** : قال الأسد، وقال الثعلب، فإن القول الإنساني لا وصلة بينه وهذين الحيوانين، "وإنما أجري عليهما اتساعا"،(١٢٥) وعدولا عن الحقيقة إلى المجاز "لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه".(١٢٦)

وإذا كان التجوز الذي لا وصلة له، أو على الأقل لا وصلة ظاهرة فيه، هو ما جعل ابن الأثير يضع التمثيل الرمزي للقص، في **كليلة ودمنة**، ضمن المجاز، فإن هذا التجوز نفسه هو ما جعل يحيى بن حمزة العلوي يضع "التمثيل" عامة ضمن الاستعارة، ويخرجه من باب التشبيه، لحذف المشبه منه وإضمار الأداة.(١٢٧) وبمثل هذا الفهم، اعترض ابن الخشاب على تقديم الحريري لمقاماته بأن مسلكها "مسلك الموضوعات من العجماوات والجمادات"، مثل "كتاب **كليلة ودمنة** وغيره مما ألف على ألسنة ما لا عقل له ولا روح".(١٢٨) ويميز ابن الخشاب بين ما يقع في دائرة الإمكان وما هو محض إدعاء. أما النوع الأول فيلتبس بالصدق، إذ غير مستحيل في العرف والعادة أن يوجد في الناس داهية يكنّى أبا زيد، ويكون من سروج، ومن البلاغة والتصرف في أبواب الحيل، على ما حكى الحارث بن همام عنه، وكذلك وجود الحارث وتعرفه بأبي زيد على ما وصف الحريري، فهذا يشبه الصدق، ويدخل في دائرة الإمكان. أما النوع الثاني الذي ينتمي إليه "ما ذكر ... في الكتاب المعروف بـ **كليلة ودمنة** أو حكايات السندباد" فإن الصدق لا يراد منه بل التأثير في الآخرين، فـ**كليلة ودمنة** حكايات "موضوعة موضع الأمثال، لتفيد الحزم والتيقظ، وتنبه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة، وتعطي التجربة لذي الغرة، ولذلك وضعت الأمثال". هذا النوع من الحكايات لا يلتبس فيه صدق بكذب :

> إذ كان في خروجه عن المألوف، ومباينته المعروف، ظاهرا لكل أحد، لأن الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة، ولا النمر الشجرة، ولا القرد السحلفاة، ولا الحمام الشاة، وإذا أخبر به مخبر لم يلتبس بصدق، فعلم

المقصود به بديهة.(١٢٩)

وإذا كان ابن الخشاب قد استبعد حكاية الحيوان، في التمثيل الرمزي للقص، من دائرة الإمكان، وما يمكن أن يقع في الوجود، لتخلو هذه الدائرة لحكايات البشر (الممكنة عقلا) التي تنتمي إليها "المقامات"، فإن هذا الاستبعاد يذكّر بما فعله ابن سينا، قبل ابن الخشاب، عندما نفى صفة "الشعرية" عن **كليلة ودمنة** وما يندرج تحت نوعها من تمثيل رمزي لسببين: أولهما أن **كليلة ودمنة** تتكلم "فيما وجوده في القول فقط"، و"تنسب إلى أمور ليس لها وجود" فتخرج من دائرة الممكن والمحتمل بالضرورة التي هي دائرة المحاكاة الشعرية؛ وثانيهما أنها "تفيد الآراء التي هي نتائج وتجارب أطول" ولا تفيد التخييل الذي يلازم المحاكاة الشعرية.(١٣٠) ولقد نقل ابن رشد هذين السببين عن ابن سينا، فأصبحت **كليلة ودمنة** وأشباهها من جنس "المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة ... والتي تسمى أمثالا وقصصا"، وأصبحت داخلة في جنس "الخرافة" الذي يرادف "القصة"(١٣١) عند العرب، وأصبح المقصود بها "هو التعقل الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة".(١٣٢)

وقد تمثل حازم القرطاجني ذلك كله، فانتهى إلى التمييز بين "الاختلاق الإمكاني" الذي عليه مدار الشعر، من حيث هو قول لا يعلم كذبه من ذات القول، فيلتبس بالصدق، إذا استخدمنا عبارة ابن الخشاب؛ و"الاختلاق الامتناعي" الذي يعلم من خارج القول أنه كذب لا محالة، ولا مدار للشعر عليه عند العرب، فمناطه على ما لا يقع في الوجود، وإن كان متصورا في الذهن، كتركيب يد أسد على رجل،(١٣٣) أو غير ذلك من عجائب القوة المتخيلة التي وصفها إخوان الصفاء بقولهم:

> إن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائرا له أربع قوائم، أو فرسا له جناحان، أو حمارا له رأس إنسان، وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر، مما ليس له حقيقة، ومما لا حقيقة له.(١٣٤)

هذا الوصف لعجائب القوة المتخيلة ينقلنا من التنظير إلى النصوص التي ينطلق منها، حيث يخايلنا "الاختلاق الامتناعي" و"الاختلاق الإمكاني"، منفردين أو مجتمعين، في التمثيل الرمزي للقص. وأحسب أن إخوان الصفاء عندما تحدثوا على هذا النحو عن عجائب القوة المتخيلة، فإن حديثهم كان يتناص مع نصوص **ألف ليلة** و**كليلة ودمنة** وغيرهما من الكتب التي جعلتهم هم، بدورهم، يستغلون عجائب القوة المتخيلة، ويتحدثون عن محاكمة الحيوان لبني الإنسان، في مجمع يحضره ممثلو الجن والإنس والحيوان، ويدخلون إلى التمثيل الرمزي للقص من باب **كليلة ودمنة** على وجه الخصوص، ويكرمون "الحكيم العادل والعالم الخبير كليلة أخو دمنة"(١٣٥) الذي يجعلونه الرسول الأمين لعالم السباع.

ولكن يظل لحديث حازم القرطاجني عن "الاختلاق الامتناعي" أو "الاختلاق الإمكاني" دلالته التي توقع التمثيل الرمزي للقص في دائرة المجاز. وسواء وضعنا **المقامات** و**رسالة الغفران** و**حي بن يقظان** ضمن الاختلاق الإمكاني، أو وضعنا **كليلة ودمنة** و**رسالة الحيوان**

ضمن الاختلاق الامتناعي، أو وضعنا الغربة الغريبة في المنطقة التي يتداخل فيها النوعان، فإن التمثيل الرمزي في كل الأحوال لا يفارق المجاز، فمعناه قائم على الانتقال من الملزوم إلى اللازم، والتأول عملية مرادفة لهذا الانتقال الذي يغدو استدلالا بالمثل على الممثول. ولذلك وصل ابن وهب، في البرهان، بين معنى "التمثيل" و"القياس"، لما يتضمنه التمثيل من عملية مقايسة استدلالية هي عماد التأول الذي يتكشف به المجاز من الحقيقة .

ولا يختلف التمثيل الرمزي للقص عن المجاز الذي هو منه، عندما يلفتنا إلى مجازيته دائما، بواسطة القرينة التي هي علامة على المقصد منه، كما يلفتنا إلى وجه الشبه (الخفي) الذي يصله بمشبه محذوف، يقع خارج نصه، في علاقات الغياب، فالحذف صفة ملازمة لمجازية التمثيل الرمزي، بالقدر الذي يشير به هذا التمثيل إلى ما يقع خارج قَصِّه.

والقرينة هي العلامة التي تصرف الذهن عن المعنى المجازي إلى المعنى الحقيقي، على نحو ما ينقلنا فعل الكلام الإنساني أو صفات الإنسان من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان، في قصص الحيوان. أما وجه الشبه فيقابل "مضرب المثل"، من حيث إشارته إلى المعنى الذي يشترك فيه المثل والممثول، سواء كانت العلاقة بينهما من باب "جعل الشيء الشيء" أو "جعل الشيء للشيء"، فيما يقول مصطلح السكاكي.(١٣٦) وقد ينص التمثيل الرمزي على وجه الشبه، ويشير إليه صراحة في الحالات التي لا تتطلب تقية، على نحو ما يقال في **كليلة ودمنة** : "هذا مثل من لا يتثبت في الرأي"، أو "فاضرب لي مثلا في شأن الرجل الذي يرى الرأي لغيره لنفسه".(١٣٧)

أما الحالات التي تتطلب تقية فإن وجه الشبه محذوف كالمشبه به، ولا يفهم إلا على سبيل الإضمار، بقرينة سياقية، يومىء بها غدر "الأسد" إلى غدر شبيهه "السلطان" خارج القص، أو يشير بها بحث برزويه عن الحقائق التي تتفق عليها كل الأديان وتشهد بها العقول إلى نظيره الذي يختفي وراء قناعه، ويريد الحديث عن ديانة عقلية، في العالم الفعلي لعصر القارىء والكاتب على السواء. ولكن إذا كان وجه الشبه، في حالة برزويه، مستنبط من أمور لا تخطئها العين الفاحصة التي يومىء إليها المسكوت عنه بين الأسطر، فإن وجه الشبه، في حالة السلطان، يمكن أن تنطقه النصوص المقاربة، بعد تباعد الزمن، على نحو ما فعلت **رسائل إخوان الصفاء**، حين نقرأ :

> إن كل جبار وسلطان ظهر فيه الجهل ولم يوجد فيه العلم فهو مثل السباع والوحوش، يأخذ من زمانه ما قدر عليه، ومن وقته ما وصل إليه، والمجاورون له في تعب ونصب، وخوف منه ومشقة، مما يحملهم من مؤنته، وفي منزلته من دولته.(١٣٨)

وفي هذا المستوى من مجازية التمثيل الرمزي تتكشف المجازية نفسها عن مفارقة لافتة، فهي تقوم بدور الإخفاء والإعلان في الوقت نفسه، فتبدي سرها وتستره في آن، في ممارسة دلالية خطرة، قد تكون عاقبتها الموت، لو اختل التوازن بين المكشوف والمستور، واندفع المضمر إلى إعلان نفسه، كما لو كان لم يطق الصبر على الكتمان. ولذلك فإنه بقدر ما يبين التمثيل الرمزي عن بعض سره فإنه يظل حريصا على إخفاء السر كله، ومن ثم تحقيق التوازن بين فعل التقية وفعل التوصيل، فيراوغ بزخارف الظاهر حتى يبعد الخطر عن المؤلف المعلن،

ويومىء إلى خاصته بما يبين عن أسراره .

وإذا نظرنا إلى التمثيل الرمزي للقص، من زاوية التوصيل لا التقية، وطبقنا عليه بعض أصول القراءة الباطنة، لاحظنا أن القص، مع هذا التمثيل الرمزي، ينعكس على ذاته، ويتحدث عن نفسه، من حيث هو قص، إلي جانب ما يتحدث به عن غيره، من حيث هو تمثيل رمزي له، فنحن إزاء قص يؤسس لنفسه وبنفسه قواعد قراءته، وتزدوج وظيفته، ليقص عن غيره في الوقت الذي يقص عن نفسه .

ومن آيات إشارة القص إلى نفسه، ما ينطوي عليه من حكاية إطارية، بطلها يقوم بدور القاص، على نحو يحوّل القص إلى قص عن القص في جانب منه، كما تفعل شهرزاد التي هي الصورة الأنثوية من بيدبا الحكيم الذي جمع علوم الأوائل والأواخر، واستنبط منها (بالاستعانة بتلميذه كما استعانت شهرزاد بأختها) ما يقصه على مولاه. ولذلك يزدوج وجه الشبه، في القص، كالقرينة الدالة على مجازيته، فيشير إلى فاعل القص، أو راويه (شهرزاد - بيدبا) ومفعوله (شهريار - دبشليم) في مستوى، ويشير إلى فعل القص نفسه ودلالات أحداثه في مستوى ثان، ملازم للأول رغم تميزه عنه .

ولا ينفصل ما ينطوي عليه المستوى الأول من دلالات عن الدافعية التي تنطق البطل - القاص، في هذا القص، بما هو نبرة تضحية، يتقمص معها هذا القاص دور الشهداء الذين يضحون بحياتهم من أجل الآخرين، ومن أجل معتقداتهم، ومن أجل تأكيد معنى تضحية السابقين عليهم، من ذلك ما قالته شهرزاد لأبيها الوزير : "إما أنني أتسبب في خلاص الخلق وإما أنني أموت وأهلك، ولي أسوة بمن مات وهلك".[١٣٩] وتلك عبارات لا تتباعد عن العبارات التي نطق بها بيدبا، عندما قال لتلامذته : "رأيت أن أجود بحياتي فأكون قد أتيت فيما بيني وبين الحكماء بعدي عذرا".[١٤٠] وقد نادى إخوان الصفاء بأن يكون الساعي لما يتصدون له مخلصا حتى الموت، فملاقاة الموت في سبيل صلاح الإخوان هي الجهاد الصحيح، وهي تذكير ضمني بفعل التضحية الذي قام به الأئمة من قبلهم، وعلى رأسهم من يجود بنفسه صيانة لرعاياه.[١٤١]

وإذا كان هذا النوع من الاستعداد للتضحية بالنفس صفة تلازم القاص، في هذا النوع من التمثيل الرمزي، فإن هذه الصفة تكشف عن بعض أبعاد الوظيفة التعليمية للتمثيل الرمزي ذاته، وذلك بضرب المثل على السلوك الذي ينبغي أن يحتذى، في مواجهة المواقف التي تستلزم التضحية. وضرب المثل، من هذه الزاوية، عود مكرر إلى ما ينطلق منه القص، وإشارة إلى ما هو خارجه، في الواقع الفعلي أو العالم التاريخي، للمؤلف والقارىء على السواء. ومن ثم فإنه يتجاوب مع الإشارات التي تلفتنا إلى صفة المجازية في التمثيل الرمزي. هذه الإشارات تتجلى، ضمن ما تتجلى، في هيئة تعليمات لافتة، تنبه القارىء إلى ضرورة أن يقرأ بهذه الطريقة دون تلك، كما لو كانت هذه التعليمات قرائن مضافة تلفت إلى المقصد الأصلي المستعار له القص. هكذا نقرأ في **كليلة ودمنة** :

- ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته.
- يجب على قارىء هذا الكتاب أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس

جواهر معاينه، ولا يظن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود.(١٤٢)

ونقرأ، في "رسالة الحيوان"، لـ إخوان الصفاء :

اعلم أيها الأخ إنا قد بينا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب، ولا تظن بنا ظن السوء، ولا تعد هذه الرسالة من ملاعبة الصبيان، ومخارفة الإخوان، إذ عادتنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظا وعبارات وإشارات، كيلا يخرج بنا عما نحن فيه، وفقكم الله لقراءتها واستماعها وفهم معانيها، وفتح قلوبكم وشرح صدوركم ونور بصائركم لمعرفة أسرارها، ويسّر لكم العمل بها.(١٤٣)

هذه التعليمات وما يماثلها، في بقية قصص التمثيل الرمزي، تندرج في سياق من إشارات متناصة، يفضي بكل منها إلى غيرها، ويذكّر بها، من حيث ما تقوم به من إشارة ذاتية شارحة للقص نفسه. في هذا السياق، لا بد أن نتوقف إزاء ما يقوله الحكيم الترمزي، في القرن الثالث للهجرة، من أن الأمثال تضرب "لمن غاب عن الأشياء، وخفيت عليه الأشياء"، وأنها "نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار"، فهي "مرآة النفس" التي ينطوي قصها على معنى المعاينة المزدوجة، حين يعاين المتلقي نفسه ويعاين غيره "كالذي ينظر في المرآة فيبصر فيها وجهه، ويبصر بها من خلفه". وليس ذلك على سبيل التشبيه بل التمثيل، لأن "التمثيل أن تصف شيئا غاب عنك فتمثل له في الشاهد ليقف على ما يؤدي معنى الغائب".(١٤٤) وفي هذا السياق نفسه، لا بد أن نتأنى إزاء ما يقوله ابن المقفع، قبل الترمزي، ومن وراء قناع بيدبا الذي يقول إن العاقل "قد يبلغ بحيلته ما لا يبلغ بالخيل والجنود"،(١٤٥) وما يقوله دمنة من أن مواجهة الشدائد ليست بالضعف ولا بالقوة، ولا بالصغر والكبر، فرب صغير ضعيف "بلغ بحيلته ودهائه ورأيه ما يعجز عنه الأقوياء". يضاف إلى ذلك ما يقوله الأسد نفسه عن دمنة من "أن دمنة داهية أديب".(١٤٦) وبين ما يقوله الحكيم الترمزي عن الأمثال وما تقوله كائنات الأمثال نفسها، في **كليلة ودمنة**، علاقة أشبه بالعلاقة بين الأمثال وممثولاتها، أو بين الأمثال والمقصد منها، في سياق يؤكد ازدواج الإشارة في المثل، ويصل هذا الازدواج بالدوافع المتعددة الكامنة وراء ضربه .

في هذا السياق يتصل دهاء الضعفاء بحسن التلطف في مخاطبة ذوي الأمر، من وجهة نظر طوائف ترى أن إخبار الحاكم بعيوبه أمر واجب، ولكن العاقل هو من "يضرب له الأمثال، ويحدثه بعيب غيره، فيعرف عيبه، فلا يجد إلى الغضب سبيلا عليه".(١٤٧) ويتصل حسن التلطف في خطاب الملوك بحسن التلطف في خطاب العامة في كل "ما يحتاج إليه الإنسان من سياسة نفسه وأهله وخاصته، وجميع ما يحتاج إليه من أمر دينه ودنياه وآخرته وأولاده".(١٤٨) وفي ذلك التلطف معنى ما يؤكده ابن المقفع بقوله :

ولم تزل العلماء من كل أمة ولسان يلتمسون أن يعقل عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف الحيل، ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل، في إظهار ما لديهم من

العلوم والحكم.(١٤٩)

والمفارقة اللافتة، في هذا السياق، أن القمع الذي يقع على البلاغة التي تندرج فيها هذه الأقوال، وعلى كتابها، فيدفع إلى التلطف والحيلة، هو الموضوع المضمن دائما لهذا القص في مستوياته الاعتقادية (الدينية) والسياسية والاجتماعية. إن في هذا القص إشارات دائمة إلى ما هو مقموع في كل هذه المستويات. هناك الإشارة المتكررة إلى دور العقل الإنساني الذي هو قادر على أن يعرف الخير والشر دون واسطة، بمقتضى طبعه الذي فطر عليه، ودون حاجة إلى نبوة، فالنبوة لطف إلهي، ودون حاجة إلى مؤسسة دينية تفرض وصايتها على الإنسان، فالإنسان قادر بذاته على أن يتدرج في المعرفة (كما تدرج حي ابن يقظان) ويصل إلى إدراك الحقيقة الكلية التي يسمو بمعرفتها، إذا صفت نفسه، وأطلق لقواه الروحية العنان لتحلق بعيدا في "الغربة الغربية"، كأنها "الطير" الذي يبدأ المعرفة بأن يعلم "أن القرية التي كانت تعمل الخبائث يجعل عاليها سافلها، ويمطر عليها حجارة من سجيل منضود"،(١٥٠) وتنتهي به المعرفة إلى "جبل طور سيناء" وفوقه "جبل طور سينين" مسكن والده وجده، إلى الجد الأعظم الذي لا جد له ولا أب، و"كلنا عبيده، به نستضيء ومنه نقتبس". وعندئذ، يدرك مثول الطير بعد ما بين طور سيناء وطور سينين ومقامه، في الهاوية، "بين قوم ليسوا بمؤمنين محبوسا في ديار الغرب".(١٥١)

قد يرتحل الإنسان الذي يمثله "الطير"، في قص آخر، بين الديانات ليدرك عنصرها المشترك، كما ارتحل برزويه،(١٥٢) أو يصوغ منها ديانة عقلية، تغدو دليله حين يلتبس عليه الأمر. ولكن بقدر ما يغدو هذا الإنسان نقيضا لأي مؤسسة دينية، نقلية، فإنه يظل نقيضا لكل سلطان ظالم، نافرا من فكرة السلطان نفسها، ما ظلت بعيدة عن رعاية "الحكيم". وقد يعمل هذا الإنسان على أن يستبدل بإمام الجور الإمام العادل الذي يشيع العدل بعد أن شاع الجور، سبيله في ذلك جماعة سرية، يسعى إلى توسيع قاعدتها، على نحو ما فعل إخوان الصفاء في رسائلهم التي تقول لمن يتطلع إليهم، حين تختفي دواعي التقية :

> اعلموا أن دولة أهل الخير يبدأ أولها من أقوام خيار فضلاء يجتمعون في بلد، ويتفقون على رأي واحد ودين واحد ومذهب واحد، ويعقدون بينهم عهدا وميثاقا بأنهم يتناصرون ولا يتخاذلون ويتعاونون ولا يتقاعدون عن نصرة بعضهم بعضا، ويكونون كرجل واحد في جميع أمورهم، وكنفس واحدة في جميع تدابيرهم وفيما يقصدون من نصرة الدين وطلب الآخرة، لا يعتقدون سوى رحمة الله ورضوانه عوضا. فابشروا أيها الإخوان بما أخبرناكم، وثقوا بالله في نصرته لكم، إذا بذلتم مجهودكم، كما وعد الله تعالى : "والذين جاهدوا فينا لنهديهم سبلنا" "ولينصرن الله من ينصره" "ألا إن حزب الله هم الغالبون."(١٥٣)

ولكي تتسع قاعدة هؤلاء الخيار الفضلاء، عند إخوان الصفاء، يلعب التمثيل الرمزي للقص دوره في "رسالة الحيوان"، على المستوى السياسي الاعتقادي، فتتوزع الشخصيات الرامزة بين قطبين متنافرين : أشرار وأخيار. الأشرار يمثلهم جنس الإنسان الذي يرمز إلى

حكام دولة الشر (العباسيين) الذين اغتصبوا الخلافة من أهلها، فصاروا أعداء للأنبياء وقتلة للأئمة. والأخيار جنس الحيوان المظلوم المقموع الذي يلعب دور الرمز لطوائف الشيعة في كل ما وقع عليهم. وفوق كائنات هذا الجنس الأخير يرفرف "اليعسوب"، أمير النحل وزعيمها، يحرك جناحيه حركة خفيفة، يسمع لها نغم مثل الزير من أوتار العود. ويشير إلى ما اختصه به ربه من جزيل مواهبه ولطيف أنعامه بما لا يحصيه، ويتحدث عن ما أنعم الله عليه به وعلى آبائه وأجداده :

> آتانا الملك والنبوة ... وجعلها وراثة من آبائنا وأجدادنا، وذخيرة لأولادنا وذرياتنا، يتوارثونها خلفا عن سلف إلى يوم القيامة.(١٥٤)

هذا البعد السياسي الاعتقادي بكل تفاصيله التي تنطوي عليها الشفرة الرمزية لرسالة الحيوان، عند إخوان الصفاء، يخفي نفسه وراء زخارف القص بالطريقة نفسها التي يتخفى بها البعد الاجتماعي في **ألف ليلة وليلة**، وراء الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية؛ فالتمثيل الرمزي في هذا العمل يبدأ من المسلمة السائدة التي تجعل "الخيانة" المقترنة بالقوة الشهوانية من صميم طبع المرأة التي تتحول إلى مجرد وعاء للجنس. وفي مواجهة هذه المسلمة تتحرك الحكاية الإطارية، منذ البداية إلى النهاية، فلا تترك هذه المسلمة إلا بعد أن تثبت زيفها. ولا تكف الحكايات عن الامتداد إلا بعدْ أن تتحول القوة الغضبيّة للسلطان إلى قوة عاقلة، في موازنة مضمنة بين "سيف" السلطان و"عقل" المرأة، وهي موازنة تنتهي بانقلاب التراتب الذي بدأ به القص رأسا على عقب، ومن ثم انتصار العقل على السيف، على النحو الذي يذكر بانتصار بيدبا على دبشليم في **كليلة ودمنة**. ولذلك تصف الليالي شهرزاد بصفات بيدبا لتؤكد حضوره بوصفه الصورة المماثلة لها، كما كان دبشليم الصورة المماثلة لشهريار. وإذ تتجلى شهرزاد على النحو التالي :

> قد قرت الكتب والمصنفات والحكمة وكتب الطبيات وحفظت الأشعار وطالعت الأخبار وعلمت أقوال الناس وكلام الحكماء والملوك، عارفة لبيبة حكيمة أديبة. قد قرت ودرت.(١٥٥)

فإنها لا تقدم الوجه الأنثوي من بيدبا فحسب، بل تقدم نموذجا جديدا، له مغزاه التعليمي، للمرأة الحكيمة (المحدثة) التي لا بد أن تناقض المرأة البهكنة (القديمة) التي كانت وظيفتها تقصير يوم الدجن، تحت الطراف المعمد، في أبيات طرفة المعروفة. وفي التمثيل الرمزي للحكاية الإطار، وحكاياتها الفرعية، يتداح التراتب الجنسي القمعي شيئا فشيئا، مع تعاقب القص، والحيلة فيه. هذا التراتب الذي ألقى بالمرأة في حمأة الشهوة ليعلو بالرجل إلى سدة التدبير. ولكن تتفاعل ثنائية المرأة / الرجل في سياق أوسع مع ثنائيات أخرى متعارضة تعارض النقل / العقل، الظاهر / الباطن، العقل / الحدس، الحاكم / المحكوم، علوم العرب / علوم العجم، أهل العقل الذين اطمأنوا إلى الخليفة المأمون في فترة حكمه (١٩٨ – ٢١٨ هـ) وأهل السيف الذين دللهم الخليفة المعتصم في فترة حكمه (٢١٨ – ٢٢٧ هـ).

ودائما، يتخذ التمثيل الرمزي موقفا من هذه الثنائيات التي يتوزع القص ما بين قطبيها

المتناقضين، فيدمر التراتب القمعي المفروض على الأطراف الأدنى، والمفروض عليه من حيث هو تمثيل رمزي، فيستبدل بالتراتب المساواة في غير حالة، ويقلب التراتب رأسا على عقب في حالات أخرى، فيستبدل بالنقل العقل (**كليلة ودمنة**) وبالعقل الحدس (**الغربة الغربية**، "رسالة الطير"، **حي بن يقظان**) وبالإمام الجائر الإمام العادل ("رسالة الحيوان") وبالقوة الشهوية الغضبية للسلطان القوة العاقلة للحكيم (**كليلة ودمنة**، **ألف ليلة**). وإذا كان العقل - القلب يستبدل بالسيف دائما، وبالعصبية العرقية نزعة إنسانية في كل الأحوال، فإن هذا الاستبدال يواجه سلطة القمع، خارج القص، بما هو نقيض لها وبديل عنها، فيؤدي القص دوره، من حيث هو قص، في مواجهة القمع الذي يتحول، بفعل التمثيل الرمزي، إلى موضوع للقص وهدف له في آن .

هكذا يغدو القاص، في التمثيل الرمزي، صورة أخرى من دمنة "داهية أديب"، فيقوم بتدمير أسطورة القوة بأسطورة القص، ويخلع عن القمع براثنه ويعريه في مواجهة العقل، فتبدو القوة القمعية أعجز من الأسد الذي يتلاعب به دمنة كالدمية، لا يستطيع أن يفعل شيئا إزاء تكاتف إخوان الصفاء وتآلفهم. ويقوم هذا القاص، ثانيا، بتأكيد فاعلية القص عندما يستبدل بسطوة القوة قدرة القص على تغيير مصائر الملوك والرعية. وأخيرا، فإن هذا القاص، بتغييره الدائم لأماكن القص وأزمنته، واستغلاله عجائب القوة المتخيلة التي يجوب بها في ساعة واحدة، ما بين المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، يلفت قارئه إلى أن الكون أوسع وأعظم من أن يكون مقصورا على أمة واحدة دون غيرها، أو يحتوي على مملكة واحدة مهما كان اتساعها، أو نزعة عرقية ترى أن علم العرب - وحده - هو العلم الظاهر للعيان الصادق عند الامتحان؛ فحكمة الهنود وفلسفة اليونان ومعارف الفرس، وتواريخ الممالك من أول الزمان، معارف لا غنى عنها، والنقلة بينها في المكان أو الزمان نقلة بين حلقات "تتميم النوع الإنساني" كما تقول لغة الكندي الفيلسوف. وحريٌ بمن يبحث عن الحق أن يقتنيه من أي مكان جاء منه، ويسعى إليه حتى عند الأجناس القاصية والأمم المباينة "فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق، وليس ينبغي بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتي به. فلا أحد بخس بالحق، بل كل يشرفه الحق".(١٥٦)

هوامش

١- القزويني، **الإيضاح** (القاهرة : مطبعة السنة المحمدية، د.ت.)، ص ٩ .
٢- العسكري، **الصناعتين** (القاهرة : عيسى الحلبي، ١٩٥٢)، ص٦ .
٣- **الصناعتين**، ص ٤٧. وابن رشيق، **العمدة** ،ت : محمد محيي الدين عبد الحميد(القاهرة : المكتبة التجارية، ١٩٥٥)، ٢٤٦/١. ويحيى بن حمزة العلوي، **الطراز** (بيروت : دار الكتب العلمية، د.ت.)، ١٢٢/١.
٤- **الصناعتين**، ص٦ .
٥- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ت: عبد السلام هارون (القاهرة : الخانجي، ١٩٦٨)، ٣٩٤/١، ٢٦٨/٢ .
٦- **الصناعتين**، ص ١٩ - ٢٠ .
٧- **نفسه**، ص ٢٧ .
٨- ابن المعتز، **فصول التماثيل في تباشير السرور** (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٩)، ص ٣٢ - ٣٣.
٩- الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١٦٥/٢، ٢٦٠/٣ .

١٠- ابن الهبارية (القاهرة : لجنة الشبيبة السورية بالقاهرة، ١٩٣٦)، ص١٥ .
١١- ابن عربي، **الفتوحات المكية** (بيروت : دار صادر، د.ت.)، ٣٢/١ .
١٢- **البيان والتبيين**، ١٢٠/١ .
١٣- **ديوان أبي نواس**، ت: أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت : دار الكتاب اللبناني، د.ت.)، ص٦٢٠ .
١٤- ابن المقفع، **كليلة ودمنة** (بيروت : مكتبة الحياة، ١٩٧٢)، ص ١٨، ٢٧ - ٢٩ .
١٥- **البيان والتبيين**، ١٦٤/١، ٢٧٠ .
١٦- **نفسه**، ١١٥/١- ١١٦ .
١٧- **العمدة**، ٣٠٢/١ .
١٨- ابن وهب، **البرهان في وجوه البيان**، ت : حفني شرف (القاهرة : مكتبة الشباب، ١٩٦٩)، ص١١٣ .
١٩- ابن المقفع، **الأدب الكبير والأدب الصغير** (بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٤)، ص١٠٦ .
٢٠- **الصناعتين**، ص١٤ .
٢١- **العمدة**، ٢٤٤/١ .
٢٢- **الصناعتين**، ص ١٥-١٦. وقارن بـ**البيان والتبيين**، ٩٠/١ .
٢٣- **ديوان أبي نواس**، ص ٦٠٤ .
٢٤- **البرهان**، ص ٦١ .
٢٥- **كليلة ودمنة**، ص١٨ .
٢٦- أبو حيان التوحيدي، **الهوامل والشوامل** (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ص١٩٢ .
٢٧- **كليلة ودمنة**، ص٢٣ .
٢٨- قدامة بن جعفر، **الخراج وصناعة الكتابة** (بغداد : دار الرشيد، ١٩٨١)، ص٤٤٧ .
٢٩- **الأدب الكبير**، ص٩٦ .
٣٠- محمد عمارة، **المعتزلة والثورة** (القاهرة : دار الهلال، مايو ١٩٨٤)، ص٤٢-٤٣ .
٣١- **البرهان في وجوه البيان**، ص ٣٢٧ .
٣٢- تأمل مثلاً ما يقوله ابن قتيبة عن النظّام والجاحظ وأقرانهما من المعتزلة، وما يرميهم به من النقائص الأخلاقية والتهم الدينية، من منظوره النقلي الذي يخالف منظورهم العقلي، ومن منطق الدولة العباسية التي تبنت موقف الحنابلة وناصبت المعتزلة العداء، وذلك في كتبه الاعتقادية، ومنها على وجه الخصوص ما ذكره في باب ذكر أصحاب الكلام وأصحاب الرأي، في كتابه : **تأويل مختلف الحديث** (بيروت : دار الجيل، ١٩٧٢)، ص١٣-٢٨.
٣٣- ابن الجوزي، **تلبيس إبليس** (القاهرة: ادارة الطباعة المنيرية، ١٣٦٨ هـ)، ص١٣ وما بعدها .
٣٤- قارن بالأمثلة التي يذكرها جولدتسيهر في بحثه : **موقف أهل السنة القدماء بإزاء علوم الأوائل**، ضمن كتاب التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ص١٢٣-١٧٢ .
٣٥- **تلبيس إبليس**، ص١٣ .
٣٦- إحدى الفرضيات المضمنة في هذا البحث تتصل بتأكيد أن الدوافع التي دفعت إلى ترجمة **كليلة ودمنة** (والإضافة إليها بعد تأويلها) لتصبح تمثيلا رمزيا لمقاصد سياسية واجتماعية ودينية، لا يمكن التعبير المباشر عنها، هي نفسها الدوافع التي دفعت إلى ترجمة كتاب **ألف ليلة**، في القرن الثاني للهجرة، قرن ابن المقفع وسهل بن هارون وأمثالهما، وأضافت إلى الترجمة بعد تأويلها، وذلك للإعلاء من قيمة العقل على المستوى الاعتقادي، وتأكيد قيمة المثقف المفكر في مواجهة السلطان الحاكم، أو الخليفة، على المستوى السياسي، وتجسيد معنى ضرورة المساواة بين العجمي والعربي، والانتصار للمرأة بالقياس إلى الرجل، على المستوى الاجتماعي، في مجتمع أخذت المرأة تلعب فيه أدوارا سياسية واجتماعية واقتصادية، ابتداء من قصر الخليفة، حيث أمهات الخلفاء من الموالي، ومرورا بطالبات العلم، وانتهاء بصاحبات حوانيت البيع في شوارع المدن الكبرى وطرقاتها .

٣٧- **البرهان في وجوه البيان**، ص ٣٤٧. والحصرى القيرواني، **زهر الآداب**، شـرح: زكي مبارك (بيروت : دار الجيل، ١٩٧٢)، ص٦٤١ .
٣٨- **البيان والتبيين**، ٢/٢٠٦ .
٣٩- أبو حيان التوحيدي، **الصداقة والصديق** (القاهرة : مكتبة الآداب، د.ت.)، ص٧ .
٤٠- آدم متز، **الحضارة الإسلامية**، ترجمة : محمد عبد الهادي أبو ريدة (بيروت : دار الكتاب العربي، ١٩٦٧)، ١/٣٩٤ .
٤١- الطوسي، **اللمع**، ت: عبد الحليم محمود وطه سرور (القاهرة : دار الكتب الحديثة، ١٩٦٠)، ص٤٩٧ -٥٠١ .
٤٢- **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** (بيروت : دار صادر، ١٩٥٧)، ٣/٤٢٩ .
٤٣- **كليلة ودمنة**، ص ٥٧ .
٤٤- القاضي النعمان، **دعائم الإسلام** ، ت: آصف فيظى (القاهرة : دار المعارف، ١٩٥١)، ١/٥٩ - ٦٠ .
٤٥- **كليلة ودمنة**، ص ٢٦٢-٢٦٣ .
٤٦- انظر : ترجمة عبد الحميد يونس لكتاب **الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠) .
٤٧- راجع : **رسائل إخوان الصفاء**، ٤/١٨٧-١٨٨ .
٤٨- **نفسه**، ٢/٣٦١ .
٤٩- **البرهان في وجوه البيان**، ص٢٢٧. وفي نص المحقق "الأفعى" (بدل الافعوان) وهو خطأ ظاهر.
٥٠- أبو حيان التوحيدي، **الإشارات الإلهية**، ص٣٦٣ .
٥١- يورد كامل مصطفى الشيبي مفهوم "التقية" كما يحدده أحد علماء الشيعة على النحو التالي : "التقية كتمان الحق وستر الاعتقاد فيه ومكاتمة المخالفين وترك مخالفتهم بما يعقب ضررا في الدين والدنيا، وفرض ذلك إذا علم بالضرورة أو قوي في الظن. فمتى لم يعلم ضرر باظهار الحق ولا قوي في الظن لم يجب فرض التقية. راجع : **الصلة بين التصوف والتشيع** (بغداد :مطبعة الزهراء، ١٩٦٤) ٢/٨٦. ويمكن ملاحظة أن مفهوم التقية، على هذا النحو، لا يعني سوى صيانة النفس، ولا ينصرف إلى "الصمت" بمعناه الحرفي بل يستوعب معناه المجازي .
٥٢- راجع خطبة **البرهان** التي تفتتح بالتعريض بكتاب الجاحظ، **البيان والتبيين** الذي "لم يأت فيه بوظائف البيان، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان ... فكان ... غير مستحق لهذا الاسم الذي نسب إليه" ، ص٤٩. وتلك عبارات تؤكد أن **البرهان في وجوه البيان** معارضة علمية لكتاب **البيان والتبيين** بالمعنى الذي مايز بين الشيعة والمعتزلة. وفي هذا السياق، وانطلاقا من منظور مناقضته لبلاغة "السنة"، يجب قراءة الكتاب، وفهم مصطلحه الذي يقوم على قدر من التعمية والتقية، بدوره. وإذا لم يحدث ذلك ينغلق الكتاب إزاء قارئه، كما فعل مع الذين تحدثوا عنه إلى الآن، في التأريخ للبلاغة العربية .
٥٣- **نفسه**، ص ٩١ .
٥٤- **نفسه**، ص٩٨. وقارن بما ورد في **البيان والتبيين**، (٢/١٤٧) عن اللغز في الجواب .
٥٥- وغيرهم من المتأخرين الذين حولوا "الإلغاز" إلى علم من العلوم التي تعرف منه دلالة الألفاظ على المراد، ويقع ضمن فروع علم البيان، وصنفت فيه الكتب المستقلة، من أمثال **كتاب الألغاز** للشريف عز الدين حمزة بن أحمد الدمشقي الشافعي (ت :٨٧٤ هـ) وجمال الدين عبد الرحيم الأسنوي (ت : ٧٧١ هـ) **والذخائر الأشرفية في الألغاز الحنفية** للقاضي عبد البر بن شحنة الحلبي (ت : ٩٢١ هـ). راجع : القنوجي، **أبجد العلوم** (دمشق : دار الكتب العلمية، ١٩٧٨)، ٢/٩٨-٩٩ .
٥٦- **العمدة**، ١/٣٠٥. والسجلماسي، **المنزع البديع** ، ت: علال الغازي (الرباط : مكتبة المعارف، ١٩٨٠)، ص ٢٦٨ .
٥٧- راجع : **لسان العرب**، مادة لحن. وقارن بالزمخشري في **الكشاف** (بيروت : دار الفكر، د.ت.)، ٣/٥٣٨. والرازي في **التفسير الكبير**، ط٣ (بيروت : دار احياء التراث، د.ت.)، ٢٨/٧٠ .

٥٨- **البرهان**، ص ١١١-١١٢ .
٥٩- **نفسه**، ص ١١٣ .
٦٠- **كليلة ودمنة**، ص٥٧ .
٦١- **البيان والتبيين**، ١/١٥٥ .
٦٢- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ت : بونيباكر (ليدن :بريل، ١٩٥٦)، ص ٨٥ .
٦٣- **العمدة**، ١/٣٠٧ .
٦٤- ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ت : حفني شرف (القاهرة : المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٣٨٣ هـ)، ص ٢٠٤ .
٦٥- **العمدة**، ١/٣٠٦. ونجم الدين بن الأثير، **جوهر الكنز**، ت : محمد زغلول سلام، ص ١٠٦. وضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر** (القاهرة : دار نهضة مصر، ١٩٥٩) ١/٦٣، و**المنزع البديع**، ص٢٦٨ .
٦٦- **البرهان**، ص١١٢- ١١٣ .
٦٧- **كليلة ودمنة**، ص٦٨-٦٩ .
٦٨- الفارابي، "تلخيص نواميس أفلاطون"، ضمن : عبد الرحمن بدوي، **أفلاطون في الإسلام** (بيروت :دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠)، ص٣٦ .
٦٩- **رسائل إخوان الصفاء**، ٣/٢٨٨ .
٧٠- الطوسي، **اللمع**، ص٤١٤ .
٧١- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ١/١٧٤ .
٧٢- النفري، **كتاب المواقف والمخاطبات**، ت: آربري (القاهرة : دار الكتب، ١٩٣٦)، ص٤.
٧٣- **الإشارات الإلهية**، ت : وداد القاضي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣)، ص١٧٥ .
٧٤- القشيري، **الرسالة القشيرية** (القاهرة : مكتبة صبيح، د.ت.)، ص٥٢ .
٧٥- **الفتوحات المكية**، ١/٢٨١ .
٧٦- الغزالي، **إحياء علوم الدين** (الدار البيضاء: د.ت.)، ١/٩ .
٧٧- **المواقف والمخاطبات**، ص٥٠ .
٧٨- **الإشارات الإلهية**، ص١٥٥ .
٧٩- **المواقف والمخاطبات**، ص٩١ .
٨٠- **الإشارات الإلهية**، ص١٥٣- ١٥٤ .
٨١- محمد عبده، **شرح نهج البلاغة** (القاهرة : دار الشعب، د.ت.)، ص ٢٦١ .
٨٢- **البرهان**، ص١١٢ .
٨٣- **البرهان**، ص ٣٥٠- ٣٥٣ .
٨٤- القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** (بيروت : دار الكتب العلمية، ١٩٨٧)، ٩/٢٢٨- ٢٥٠ .
٨٥- **البيان والتبيين**، ١/١٩٧ .
٨٦- **نفسه** ١/٨٤، ٨٥، ٨٧، ٣٠٩- ٣١٠، ٣٢٥ .
٨٧- **نفسه**، ١/١٣٩ .
٨٨- **نفسه**، ١/١١٤ .
٨٩- **نفسه**، ١/٨٦ .
٩٠- **نفسه**، ١/١٣٥ .
٩١- **نفسه**، ١/١٣٧ .
٩٢- انظر لابن السيد البطليوسي، **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، ت : مصطفى السقا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١) ١/٥٣ وما بعدها .
٩٣- حققه وقدم له عبد القادر المهيري، (تونس : منشورات الجامعة التونسية، ١٩٧٣) .
٩٤- **البيان والتبيين**، ١/١٤٦ .
٩٥- **نفسه**، ١/١٣٦ .
٩٦- **البرهان في وجوه البيان**، ص٢١١ .
٩٧- **العمدة**، ١/٢٤٧ .
٩٨- **البرهان**، ص٢٠٠- ٢٠١ .

٩٩- **نفسه**، ص ٢٠٦ .

١٠٠- أبو حيان التوحيدي، **البصائر والذخائر**، ت : إبراهيم الكيلاني (دمشق : مكتبة أطلس، ١٩٦٤)، ٦٦٩/٢ .

١٠١- **كليلة ودمنة**، ص١٢٥ .

١٠٢- **الصناعتين**، ص٥٣ .

١٠٣- **البيان والتبيين**، ١١٣/١، ٢٢٠. **وزهر الآداب** ، ١٤٧/١- ١٤٨ .

١٠٤- J.W.H. Atkins, *Literary Criticisim in Antiquity*, vol.I, (New York: Peter Smith, 1952) 127.

١٠٥- أفلاطون، **فايدروس**، ترجمة وتقديم: أميرة مطر (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٩)، ص١٠٩ .

١٠٦- **البصائر والذخائر**، ١١٣/١ .

١٠٧- **البرهان**، ص١٩٥ ، ٢٢٤ .

١٠٨- **كليلة ودمنة**، ص٧٨ .

١٠٩- الجاحظ، **الحيوان**، ت: عبد السلام هارون (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨)، ١١/٦ .

١١٠- **كليلة ودمنة**، ص١٢٢ .

١١١- **نفسه**، ص٤٩ .

١١٢- **البرهان في وجوه البيان**، ص٥٣ .

١١٣- **ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة**، ت: محمد كامل حسين (القاهرة :دار الكاتب المصري، ١٩٤٩)، ص١٠٧ .

١١٤- **الأدب الكبير**، ص٢٧ .

١١٥- **كليلة ودمنة**، ص١٤٣ .

١١٦- **نفسه**، ص٦٧ .

١١٧- **رسائل إخوان الصفاء**، ٢٨٨/٣ .

١١٨- **إحياء علوم الدين**، ٩/١ .

١١٩- ابن طفيل، **رسالة حي بن يقظان** (القاهرة : مكتبة صبيح، د.ت.)، ص٧، ٦١ .

١٢٠- **المثل السائر**، ت : أحمد الحوفي وبدوي طبانة (القاهرة :نهضة مصر، ١٩٥٩)، ٥٩/٣ .

١٢١- ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ت: شاكر هادي شاكر(كربلاء : مكتبة العرفان، ١٩٦٩)، ٧٩/٣ .

١٢٢- **المنزع البديع**، ص٢٤٤ .

١٢٣- **الطراز**، ٣٦٦/١ .

١٢٤- **الإيضاح**، ص٣١٨ .

١٢٥- **المثل السائر**، ١٠٥/١- ١٠٦ .

١٢٦- **نفسه**، ٧٨/٢ .

١٢٧- **الطراز**، ٢/٢-٣، ٣٤٤/٣-٣٤٦ .

١٢٨- الشريشي، **شرح مقامات الحريري**، ت: أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة، ١٩٧٣)، ٤٤/١ .

١٢٩- **الاعتراض على الحريري**، لأبي محمد ابن الخشاب البغدادي، بذيل المقامات الأدبية للحريري، (القاهرة : طبعة الحلبي، ١٩٥٠)، ص٦ .

١٣٠-أرسطوطاليس،**فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة :مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣)، ص١٨٣- ١٨٤ .

١٣١- في **لسان العرب** (مادة خرف) الخرافة : الحديث المستملح من الكذب .

١٣٢- أرسطوطاليس، **فن الشعر**، ص٢١٤ .

١٣٣- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ت: محمد بن الخوجة (بيروت : دار الغرب الاسلامي ،١٩٨٦)، ص٧٦- ٧٧ .

١٣٤- **رسائل إخوان الصفاء**، ٤١٦/٣ .

١٣٥- **نفسه**، ٣/٢٤٤ .
١٣٦- السكاكي، **مفتاح العلوم** (القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٧)، ص١٨٢.
١٣٧- **كليلة ودمنة**، ص٣٢٣، ٤٠٣ .
١٣٨- **رسائل إخوان الصفاء**، ٤/٣٧٩ .
١٣٩- **كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، ت: محسن مهدي (ليدن :بريل، ١٩٨٤)، ص٦٦ .
١٤٠- **كليلة ودمنة**، ص٣٨ .
١٤١- **رسائل إخوان الصفاء**، ٢/١٠١ .
١٤٢- **كليلة ودمنة**، ص٨٣، ٨٤ .
١٤٣- **رسائل إخوان الصفاء**، ٢/٣٧٧ وقارن بـ ٢/١٧٩ .
١٤٤- الحكيم الترمذي، **الأمثال**، ت: السيد الجميلي (بيروت : دار ابن زيدون، د.ت.)، ص١٦، ٧٤ .
١٤٥- **كليلة ودمنة**، ص١٩ .
١٤٦- **نفسه**، ص١٣٤، ١٤٦ .
١٤٧- **نفسه**، ص٣٠٣ .
١٤٨- **نفسه**، ص٤٣ .
١٤٩- **نفسه**، ٦٧ .
١٥٠- شهاب الدين سهروردي، **قصة الغربة الغربية**، ضمن مجموعة مصنفات شيخ إشراق، ت: هنري كوربن (طهران :انتشارات انجمن شانشاهي فلسفة ايران، ١٣٩٧ هـ)، ص٢٨٤ .
١٥١- **نفسه**، ص٢٩٦ .
١٥٢- نقرأ عند البيروني ما نصه : وبودي إن كنت أتمكن من ترجمة كتاب بنج تَنْتر وهو المعروف عندنا بكتاب **كليلة ودمنة** فإنه تردد بين الفارسية والهندية ثم العربية والفارسية على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه كعبد الله بن المقفع في زيادته باب "برزويه" فيه قاصدا تشكيك ضعفي العقائد في الدين وكسرهم للدعوة إلى مذهب "المنانية" وإذا كان متهما فيما زاد لم يخل عن مثله فيما نقل.
أبو الريحان البيروني، **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة** (بيروت : عالم الكتب، ١٩٨٣)، ص١١١ .
١٥٣- **رسائل إخوان الصفاء**، ٤/١٨٧- ١٨٨ .
١٥٤- **نفسه**، ٢/٣٠١ .
١٥٥- **كتاب ألف ليلة**، ص٦٦ .
١٥٦- **رسائل الكندي الفلسفية**، ت :محمد عبد الهادي أبو ريدة (القاهرة: دار الفكر، ١٩٧٨)، ١/١٠٣ .

حركية "المجاز" : من يقودها ؟ وإلى أين ؟

نصر حامد أبو زيد

الأمر محصور بين رب وعبد، فللرب طريق وللعبد طريق،
فالعبد طريق الرب فإليه غايته، والرب طريق العبد فإليه غايته
ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ١٤٧/٣

مدخل

يتصور ابن عربي في النص السابق أنه يحل إشكالية الفكر الديني الإسلامي كله، بل إشكالية الفكر الديني بصفة عامة، ذلك الفكر الذي يتذبذب بين طرفين هما الله من جهة والعالم والإنسان من جهة أخرى. فأولئك الذين ركزوا على جانب العالم والإنسان ـ أي بدأوا بالطبيعة ـ جعلوا من عالم ما وراء الطبيعة عالما موازيا، تطبق عليه ـ باستخدام آلية القياس ـ قوانين العالم الموضوعي المشاهد والمحسوس. وعند هؤلاء ـ المعتزلة والفلاسفة العقلانيين بشكل عام ـ أصبح مبدأ "قياس الغائب على الشاهد" مبدءا أساسيا في نسقهم الفكري والفلسفي. وتم التركيز في فهم النصوص الدينية على بعد "التنزل"، أي أن حركة الوحي هي حركة توجه من جانب الله لمخاطبة الإنسان تحقيقا لسعادته في الدنيا وفي الآخرة على السواء. هذا "التنزل" على مستوى الحركة هو "التنزيل" على مستوى النص الإلهي، وكلاهما يعني أن "الإنسان" أصل الحركة وغايتها، وهذا ما يسميه ابن عربي في النص السابق "فالعبد طريق الرب فإليه غايته". وإذا كان الإنسان في هذا التصور هو الأصل والغاية فمن الطبيعي أن يكون اتصال الرب به اتصالا يتم وفق آليات الثقافة التي أنتجها، و"اللغة" ـ بكل ما تشتمل عليه من قوانين في صلبها قانون "المجاز" والتغير في الدلالة ـ في مركز القلب منها.

لكن هناك من ركزوا على جانب "الله" واختاروا الطريق الآخر. وإذا كان أهل الطريق السابق قد بنوا تصورهم وفقا لحركة العقل المعرفية الطبيعية والتلقائية، الحركة من المحسوس إلى المجرد ومن المدرك إلى المعقول، فقد بنى أهل الطريق الثاني تصورهم بناء على "الأنطولوجيا" الدينية، التي تتصور الوجود حركة دائرية تبدأ من أصل واحد ـ هو الله ـ يتخلق عنه ـ بالتجلي أو بالفيض أو بفعل الخلق من مادة قديمة أو من العدم ـ العالم والإنسان. في البدء كان العالم واحدا، حيث يعيش الإنسان في جنة الرب منعما، لكن إبليس يغري الإنسان ـ وفقا لخطة إلهية سابقة ـ بأن يكون إلها خالدا إذا أكل من الشجرة

الوحيدة التي حرم الرب عليه ثمرها. وهكذا يقع الإنسان في المعصية فيناله عقاب الرب بالخروج من الجنة، والحكم عليه بالسعي في الأرض والشقاء فيها، ومكابدة الصراع ضد القوانين الطبيعية القاهرة من جهة وضد أخيه الإنسان من جهة أخرى. ووفقا لمعطيات الوحي الإسلامي فقد تقبل الله توبة آدم، ووعده بأن يرسل له بين الحين والآخر رسلا تكون مهمتهم هداية بني البشر لطريق العودة إلى الجنة التي خرج منها آدم بمعصيته. من هذا المنظور الأنطولوجي فالطريق ـ بحسب تعبير ابن عربي : "والرب طريق العبد فإليه غايته" ـ يكون حركة من جانب الإنسان "عودة" إلى "الأصل" ـ الله ـ بالعروج بالمعنى الصوفي. وفي مثل هذا التصور لا يمتلك الإنسان شيئا، حتى اللغة والثقافة والتراث، فهي وسائل زود الله بها الإنسان حتى يتمكن من اكتشاف طريق العودة إليه، فالله هو الذي علم آدم الأسماء كلها، هو الذي زوده بالعقل ومنحه القدرة على الفعل ... إلخ.

وليس من الضروري حين نتحدث ـ مع ابن عربي ـ عن طريقين، وعن تصورين في إطار الفكر الديني الإسلامي أن نتصورهما طرفي نقيض، فلكل تصور منهما سنده المشروع من معطيات النصوص الدينية الأصلية ـ الكتاب والسنة ـ وكل منهما يمثل طرفاً من الحقيقة الدينية. لذلك لم تهدأ المحاولات والمشروعات الفكرية التي تسعى لجمع التصورين في منظومة فكرية واحدة، تصور أصحابها بدءا من أبي الحسن الأشعري (ت : ٣٣٠هـ) وانتهاء بابن عربي نفسه (ت : ٦٣٨هـ) أنها المنظومة التي تمثل الحقيقة الدينية في كُلّيتها وتستوعب أطرافها. وأيا كان مردود عمليات الجمع والتوفيق، فالذي لا شك فيه أن "ازدواجية" الحقيقة الدينية في ذاتها لا يعد مسئولاً وحده عن "افتراق" التصورات إلى حد الصراع الفكري، بله الاجتماعي والسياسي. ولا يمكن بالمثل تفسير ذلك الصراع الفكري بمجرد اختلاف زاوية النظر أو "تعدد" المداخل للاقتراب من نفس الحقيقة، فهذا تفسير للماء بعد الجهد بالماء من جهة، وهو تفسير أقرب إلى التبرير من جهة أخرى. وحين يتمسك فريق من الناس بجانب من الحقيقة الدينية، ويتمسك فريق آخر بجانب آخر من نفس الحقيقة، فلابد لتفسير هذا الخلاف من الابتعاد عن الظاهرة موضوع الخلاف والبحث عن أسبابه في حياة الناس أنفسهم وما يحكمها من قوانين تحدد حركتهم وتصوغ فكرهم. إنها الحياة الاجتماعية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والفكرية هي المفسرة للخلافات الفكرية، وبالأخص للخلافات الفكرية الدينية.

وإشكالية "المجاز" في الفكر الإسلامي العربي من الإشكاليات التي لا يمكن دراستها معزولة عن سياق الخلاف العام الذي حدده ابن عربي في "الطريقين" سالفي الذكر : فالبدء من "الله" يجعل "الحقيقة" هناك، بينما يكون العالم الذي نحياه هو عالم "المجاز"، والعكس صحيح، بمعنى أن البدء من عالمنا هذا يجعله عالم "الحقيقة" بينما يكون "المجاز" سمة عالم ما وراء الطبيعة. ومعنى ذلك أن اختلافات المختلفين حول المجاز ليست مجرد خلافات لغوية أو مجرد خلافات فكرية إيديولوجية، بل هي خلافات تمتد إلى "رؤية العالم" في عمقها الحقيقي. وحين نقول "رؤية العالم" فإنما نعني اختيار جانب واحد من جانبي الحقيقة الدينية "المزدوجة" والتركيز عليه دون إهمال الجانب الآخر إهمالاً تاماً، وهو الاختيار الكاشف عن الفرق بين المسلمين الذين يصرون على الحياة " في" العالم، وبين أولئك الذين يعتبرون هذا العالم مجرد "معبر" أو "مجاز" ـ بالمعنى اللغوي الأصلي من جاز : يجوز، بمعنى : عبر ـ للعالم الآخر، عالم الحقائق الأزلية الثابتة. ومعنى ذلك أن إشكالية "المجاز" ليست إشكالية

تراثية تنتسب للتاريخ فقط، ولكنها إشكالية ذات حضور مختلف المستويات في الخطاب الديني المعاصر، وذلك بحكم "جوهريتها" في صياغة "رؤية العالم" التي يتبناها هذا الخطاب.

من هنا تتطلب الإشكالية العودة إلى دراستها مجددا، لا للكشف عن "رؤية العالم" الضمنية في هذا الموقف أو ذاك فقط، وإنما ـ وهذا هو الأهم ـ للكشف عن الامتدادات التراثية لمواقف الخطاب الديني المعاصر. وهذا ما تحاول هذه الدراسة رصده وتتبعه من خلال رصد الجوانب المختلفة لإشكالية المجاز، لا بوصفها إشكالية لغوية بلاغية فحسب، بل بوصفها إشكالية ذات مستوى أعمق من المستوى الذي تم تناوله من خلالها حتى الآن في معظم الدراسات، بما فيها دراسات الباحث السابقة عن الموضوع.

١ ـ المجاز : معركة الوجود الاجتماعي على أرض البلاغة

لعل جهما بن صفوان (ت : ١٢٨هـ) يعد أول من طرح إشكالية المجاز من الزاوية التي نتناولها هنا، نعني زاوية النظر إلى العالم الذي نحيا فيه ـ العالم الطبيعي والإنساني ـ بوصفه عالم "المجاز" في مقابل عالم "الحقيقة" الإلهي الماورائي. فقد ذهب إلى القول "أنه لا فعل لأحد في **الحقيقة** إلا لله وحده، وأنه هو الفاعل، وأن الناس إنما تنسب إليهم أفعالهم على **المجاز**، كما يقال : تحركت الشجرة، ودار الفلك، وزالت الشمس، وإنما فَعَلَ ذلك بالشجرة والفلك والشمس اللّهُ ـ سبحانه ـ إلا أنه خلق للانسان قوة كان بها الفعل، وخلق له إرادة للفعل واختيارا له منفردا بذلك، كما خلق له طولا كان به طويلا، ولونا كان به متلونا. "(١)

في مثل هذا التصور تنتفي عن العالم الذي نعيش فيه كل صفات الفعالية والحركة، على المستويين الطبيعي والإنساني على السواء، فـ"الله هو الفاعل لحركة الشجرة ـ نموها ـ وهو الفاعل لدوران الفلك، وهو كذلك الفاعل لحركة ال[illegible]س. هذا على المستوى الطبيعي، فإذا انتقلنا للمستوى الإنساني نجد أن فاعلية الإنسان ـ [illegible]ما تتمثل في قدرته على الفعل ـ فعالية مستعارة ممنوحة له لا دخل له فيها مثل طوله ولونه، بمعنى أنها شيء عارض مؤقت وليست خصيصة من الخصائص الجوهرية للإنسان. ولا تتمثل خطورة هذا التصور في "إهدار قوانين الطبيعة" وما يترتب على ذلك من عزل الإنسان عن إمكانية فهمها واستثمارها لصالحه فقط، فالأخطر من ذلك ما يؤدي إليه من "نفي" للإنسان ولعالمه نفيا شبه تام بحصره داخل دائرة "المجاز".

ولم يكن عبد القاهر الجرجاني (ت : ٤٧١ هـ) اللغوي البلاغي يناقش مفهوم "المجاز" بمعزل عن التصور السابق، خاصة في إصراره على التفرقة بين المجاز إذا كان من جهة اللغة، المجاز اللغوي، وبينه إذا كان من جهة العقل، المجاز العقلي. ولما كنا قد ناقشنا أسباب تفرقته تلك في دراسة سابقة، فإننا نكتفي هنا ببيان أوجه التشابه بين التصور السابق والتصور الذي ينطلق منه عبد القاهر.(٢) يقول تعليقا على الشاهد الشعري :

أشابَ الصغيرَ وأفْنَى الكبيـر ... كرُّ الغـدَاةِ ومـرُّ العَشِـيِّ

"المجاز واقع في إثبات الشيب فعلا للأيام ولكر الليالي وهو الذي أزيل عن موضعه الذي ينبغي أن يكون فيه، لأن من حق الإثبات ـ أعني إثبات الشيب فعلا ـ ألا يكون إلا مع

أسماء الله تعالى، فليس يصح وجود الشيب فعلا لغير القديم سبحانه، وقد وجه في البيتين كما ترى إلى الأيام، والليالي، وذلك مما لا يثبت له فعل بوجه، لا الشيب ولا غير الشيب."(٣) وفي سجال طويل وشاق ـ ومرهق للقارىء ـ يشتبك عبد القاهر مع معارض لرأيه لا يرى مبررا للفصل والتقسيم في "المجاز" إلى لغوي وعقلي، يكشف عبد القاهر عن جذر الإيديولوجية التي ينطلق منها في فهمه لطبيعة المجاز. والقارىء لكتب عبد القاهر يستطيع أن يكتشف بعد تأمل طويل أن هناك حرصا على التفرقة في المجاز بين المجاز إذا كان في الاسم وبينه إذا كان في الفعل. وهو تقسيم يبدأ في تفرقته بين الاستعارة إذا كانت في الاسم وبينها إذا كانت في الفعل : "وإذا تقرر أمر الاسم في كون استعارته على هذين القسمين (= الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية) فمن حقنا أن ننظر في الفعل هل يحتمل هذا الانقسامَ ؟ والذي يجب العمل عليه أن الفعل لا يتصور فيه أن يتناول ذات شيء كما يتصور في الاسم، ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي أشتق منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه، فإذا قلت : ضرب زيد، أثبت الضرب لزيد في زمان ماض، وإذا كان كذلك **فإذا استعير الفعل لما ليس له في الأصل فانه يثبت له باستعارته له وصفا هو شبيه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتق منه.** بيان ذلك أن تقول : نطقت الحال بكذا، وأخبرتني أسارير وجهه بما في ضميره، وكلمتني عيناه بما يحوي قلبه، فتجد في الحال وصفا هو شبيه بالنطق من الإنسان، وذلك أن الحال تدل على الأمر، ويكون فيها أمارات يعرف بها الشيء كما أن النطق كذلك. وكذلك العين فيها وصف شبيه بالكلام، وهو دلالتها بالعلامات التي تظهر فيها وفي نظرها، وخواص أوصاف يتحدد بها ما في القلوب من الإنكار والقبول ... ... وإذا كان أمر الفعل في الاستعارة على هذه الجملة رجع بنا التحقيق إلى أن وصف الفعل بأنه مستعار حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه. فإذا قلنا في قولهم : نطقت الحال، أن نَطَقَ مستعار فالمعنى أن النُطقَ مستعارٌ، وإذا كانت الاستعارة تنصرف إلى المصدر كان الكلام فيه على ما مضى (= أي إلى تقسيم الاستعارة في الاسم إلى تحقيقية وتخييلية)."(٤)

والقراءة المتعجلة للنص السابق توهم أن جُلَّ هَمِّ عبد القاهر هو رد دلالة الفعل إلى دلالة المصدر وصولا إلى التسوية بين الاستعارة في الأسماء والاستعارة في الأفعال، لكن القراءة المتأنية تكتشف الرابطة بين هذا النص عن الاستعارة وبين حرص عبد القاهر على التفرقة بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي. والمتأمل للأمثلة الواردة في النص للاستعارة في الأفعال يجد أن جميعها مما يندرج تحت مفهوم "المجاز العقلي" الذي يقع في "الإثبات" دون المثبت حسب تحديده. وعبد القاهر يؤكد ذلك حين يجعل الاستعارة في الفعل تكون تارة من جهة الفاعل وتارة تكون من جهة المفعول، بمعنى أن علاقات الإسناد ـ الإثبات ـ هي التي تحدد استعارية الفعل : "ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ومثاله ما مضى (= في النص السابق) ويكون استعارة من جهة مفعوله، وذلك نحو قول ابن المعتز :

جُمِعَ الحَقُّ لنا في إمام قَتَلَ البخْلَ وأحيا السَمَاحا

فقتل وأحيا : إنما صارا مستعارين بأن عُدِّيا إلى البخل والسماح، ولو قال : قتل الأعداء وأحيا الأحباب لم يكن قَتَلَ استعارةً بوجه، ولم يكن أَحْيا استعارةً على هذا الوجه. (٥)

وعلينا أن نلاحظ ـ إضافة إلى ذلك ـ أن رد "الفعل" إلى "الوصف" يكاد يكون تكرارا لما سبق أن قاله جهم بن صفوان عن خلق الله لفعل الإنسان ومنحه له كما خلق له صفاته.

ليست التفرقة بين الاستعارة في الاسم والاستعارة في الفعل إذن مجرد تفرقة تصنيفية تهدف إلى رد دلالة الفعل إلى دلالة الاسم، بل هي تفرقة تصوغ بالأساس الفارق بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي. إن الخلافَ بين عبد القاهر والخصم الذي يساجله بالرد على اعتراضاته المتخيلة خلافٌ في الحقيقة حول دلالة "الفعل"، إذ يذهب الخصم إلى اقتراح التسوية بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي على أساس أن : "الفعْلَ الذي هو مصدر فَعَلَ قد وُضعَ في اللغة للتأثير في وجود الحادث، كما أن الحياةَ موضوعةٌ للصفة المعلومة، فإذا قيل : فَعَلَ الربيعُ النّور جُعِل تَعَلّق النور في الوجود بالربيع من طريق السبب والعادة فعلا، كما تجعل خضرةَ الأرضِ وبهجتها حياةً، والعلمَ في قلبِ المؤمن نورا وحياةً (= في قوله تعالى : "أو من كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا يمشي به في الناس." الآية ١٢٢ من سورة الأنعام)، وإذا كان كذلك كان المجاز في أن جعل ما ليس بفعل فعلا، وأطلق اسم الفعل على غير ما وضع له في اللغة كما جعل ما ليس بحياة حياة وأجرى اسمها عليه، فإذا كان ذلك مجازا لغويا فينبغي أن يكون هذا كذلك." (٦)

وفي رد عبد القاهر على اقتراح الخصم تستبين لنا مسألتان أساسيتان : الأولى منهما تأكيد عبد القاهر لما سبق له قوله في باب الاستعارة من أن الاستعارة ـ أو المجاز ـ في الأفعال لا تتكشف إلا من خلال الإسناد ـ الإضافة ـ سواء من جهة الفاعل أو من جهة المفعول، أي من خلال التركيب. والمسألة الثانية أن مجاز الأفعال ـ دون مجاز الأسماء ـ هو محور الجدل والخلاف، الأمر الذي يكشف عن ارتباط القضية برمتها بقضية نفي تعلق الأفعال الموجودة في العالم بكل من الطبيعة والإنسان، وجعلها خالصة لله وحده. ومن الضروري الإشارة إلى أن عبد القاهر في رده على الخصم يكاد يتقمص شخصية المتكلم ـ نسبة إلى علم الكلام ـ ولغته، متخليا عن شخصية اللغوي البلاغي. يقول فيما يتصل بالمسألة الأولى : "إن الذي يدفع هذه الشبهة أن تنظر إلى مدخل المجاز في المسألتين، فإذا كان يدخلهما من جانب واحد فالأمر كما ظننت وإن لم يكن كذلك استبان لك الخطأ في ظنك. والذي يبين اختلاف دخوله فيهما أنك تحصل على المجاز في مسألة الفعل بالإضافة (= الإسناد) لا بنفس الاسم (= الفعل المؤول إلى معنى المصدر كما سبق) فلو قلت أثبت النورَ فعلا لم تقع في مجاز لأنه فعل لله تعالى، وإنما تصير إلى المجاز إذا قلت : أثبت النور فعلا للربيع. وأما في مسألة الحياة فإنك تحصل على المجاز بإطلاق الاسم فحسب من غير إضافة، وذلك قولك : أثبت بهجة الأرض حياة أو جعلها حياة. أفلا ترى المجاز قد ظهر لك في الحياة من غير أن أضفتها إلى شيء، أي من غير أن قلت لكذا. وهكذا إذا عبّرت بالنفي تقول في مسألة الفعل : جعل ما ليس بفعل للربيع فعلا له، وتقول في هذه : جعل ما ليس بحياة حياة، وتسكت، ولا تحتاج أن تقول : جعلت ما ليس بحياة للأرض حياة للأرض، بل لا معنى لهذا الكلام لأنه يقتضي أنك أضفت حياة حقيقية إلى الأرض وجعلتها مثلا تحيا بحياة غيرها وذلك بين الإحالة." (٧)

ولا يقبل منا عبد القاهر أن نقول له : إن المجاز في قوله : "وأحيينا به الأرض" لا يتحقق إلا بتعدي الفعل إلى المفعول به "الأرض"، والدليل على ذلك أننا لو استبدلنا بالأرض كلمة أخرى، الميّت مثلا، لتحولت الجملة من المجاز إلى الحقيقة. والسبب في عدم قبول عبد

القاهر لمثل الكلام المبني على منطقه هو أنه مشغول بقضية نفي الأفعال عن الطبيعة والإنسان، وهذا هو محور المسألة الثانية التي يكشفها رده على خصمه المتخيل : "ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوبا حتى لا يجوز خلافه فإضافَتُه إلى دلالة اللغة وجعلُه مشروطا فيها محالٌ، لأن اللغةَ تجري مجري العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه ... فمن ذهب يدعي أن في قولنا "فعل وصنع" ونحوه دلالةً من جهة اللغة على القادر فقد أساء من حيث قصد الإحسان، لأنه ـ والعياذ بالله ـ يقتضي جواز أن يكون ههنا تأثيرٌ في وجود الحادث لغير القادر حتى يحتاج إلى تضمين اللفظ الدلالةَ على اختصاصه بالقادر، وذلك خطأ عظيم. فالواجب أن يقال : الفعل موضوع للتأثير في وجود الحادث في اللغة والعقل قد قضى وبت الحكم بأن لاحَظَّ في هذا التأثير لغير القادر. وما يقوله أهل النظر (= المتكلمون والفلاسفة) ـ من أن من لم يَعْلَم الحادثَ موجودا من جهة القادر عليه فهو لم يَعْلَمْه (= لم يعلم كونه فعلا) ـ لا يخالف هذه الجملة، بل لا يصح حق صحته إلا مع اعتبارها. وذلك أن الفعل إذا كان موضوعا للتأثير في وجود الحادث، وكان العقلُ قد بين بالحجج القاطعة والبراهين الساطعة استحالةَ أن يكون لغير القادر تأثيرٌ في وجود الحادث، وأن يَقَعَ شيء مما ليس له صفةُ القادر، فمن ظنَّ الشيء واقعا من غير القادر فهو لم يَعْلَمْه فعلا، لأنه لا يكون مستحقا هذا الاسم حتى يكون واقعا من غيره. ومن نسب وقوعه إلى ما لا يَصِحُّ وقوعُه منه ولا يتصور أن يكون له تأثيرٌ في الوجود وخروجه من العدم فلم يَعْلَمْه واقعا من شيء البتة. وإذا لم يعلمه واقعا من شيء لم يعلمه فعلا، كما أنه من لم يعلمه كائنا بعد أن لم يكن، لم يعلمه واقعا ولا حادثا فاعرفه." (٨)

ويبقى الفارق بين عبد القاهر وبين جهم بن صفوان فارقا في الدرجة لا في النوع، أو بعبارة أخرى هو الفارق بين "الجبرية" و"الأشعرية". وإذا كان الأشاعرة قد حاولوا التوفيق والتوسط بين نفي الجبرية لقدرة الإنسان نفيا كاملا وبين إثباتها إثباتا كاملا من جانب المعتزلة ـ أهل العدل ـ فإن توسطهم ذاك قد جعلهم يقتربون من المعتزلة في الإقرار بأهمية المجاز، وفي توظيفه آلية جوهرية أساسية من آليات التأويل. وانحصر الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة في تحديد المجالات التي توظف فيها آلية المجاز، فحيث عَمَّمَها المعتزلةُ لإزالة التناقض بين النقل والعقل قصرها الأشاعرة على مجال نفي صفات التشبيه الواردة في النصوص الدينية. من هنا نفهم حرص عبد القاهر على إثبات المجاز في اللغة بشكل عام، كما نفهم هجومه المزدوج على من يطلق عليهم "المُفْرِطين" ويعني بهم المعتزلة الذين بالغوا ـ في زعم عبد القاهر ـ في استخدام آلية المجاز، وهجومه كذلك على "المُفَرِّطين" ـ بتشديد الراء ـ أي الذين ينكرون المجاز ويتمسكون بالمعاني الحرفية لآيات الصفات : "ومن قدح في المجاز وهمّ أن يصفه بغير الصدق فقد خَبطَ خَبطًا عظيما وتهدَّف لما لا يخفي. ولو لم يجب البحثُ عن حقيقة المجاز والعناية به حتى تُحَصَّل ضروبه وتُضْبَط أقسامُه إلا السلامة من مثل هذه المقالة، والخلاص مما نحا نَحْوَ هذه الشبهة، لكان من حق العاقل أن يتوفر عليه، ويصرف العناية إليه. فكيف وبطالب الدين حاجةٌ ماسةٌ إليه من جهاتٍ يطول عدها، وللشيطان من جانب الجهل به مداخلُ خفية يأتيهم منها فيسرق دينهم من حيثُ لا يشعرون، ويلقيهم في الضلالة من حيث ظنوا أنهم يهتدون ؟ وقد اقتسمهم البلاءُ فيه من جانبي الإفْرَاط والتَّفْرِيط، فمن مغرور مُغْرًى بنفيه دفعة، والبراءة منه جملة، يشمئز من ذكره وينبو

عن اسمه، يرى أن لزومَ الظواهر فرْضٌ لازم، وضرب الخيام حولها حتمٌ واجب، وآخر (= المعتزلي) يغلو فيه ويُفْرط، فيعدل عن الظاهر والمعنى عليه، ويسوم نفسه التعمق في التأويل ولا سبب يدعو إليه." (٩)

٢ ـ التأويل : الوجه الآخر للمجاز

وإذ يصبح التأويل هو الوجه الآخر للمجاز، يتحول التأويل في فكر عبد القاهر البلاغي إلى مقولة تصنيفية تتحدد على أساسها الفروق الدقيقة للأنماط البلاغية. إن الفارق بين الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية ـ مثلا ـ فارق في درجة "التأويل" المطلوبة في كل منهما للوصول إلى الدلالة والنفاذ إليها. ففي الاستعارة التحقيقية يشير الاسم المستعار إلى مدلول ثابت معلوم يتناوله تناول الصفة للموصوف، كما يقول عبد القاهر : "وذلك قولك رأيت أسدا، وأنت تعني رجلا شجاعا، ورنت لنا ظبية ـ وأنت تعني امرأة ـ وأبديت نورا، وأنت تعني هدى وبيانا وحجة، وما شاكل ذلك. فالاسم في هذا كله كما تراه مُتَنَاوِلا شيئا معلوما يمكن أن يُنَصّ عليه فيقال أنه عنى بالاسم وكنى به عنه، ونقل عن مسماه الأصلي،فجعل اسما له على سبيل الاستعارة والمبالغة في التشبيه. "(١٠) ومعنى ذلك أننا لا نحتاج في الاستعارة التحقيقية إلى كد الذهن والتعمق في "التأويل" وصولا إلى الدلالة، لأنها تعتمد علاقة المشابهة المباشرة في إنتاج دلالتها.

والاستعارة التخييلية ـ على العكس من ذلك ـ لا تعتمد علاقة المشابهة المباشرة، ولا يشير الاسم المستعار فيها إلى مدلول ثابت معلوم، فهي تحتاج من المتلقي ـ من ثم ـ إلى كد الذهن وإعمال الفكر والتعمق في "التأويل". إن "اليد" في قول لبيد :

وغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وقِرَّةٍ   إذ أصْبحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

لا تشير إلى مشار إليه معلوم : "يمكن أن تُجْرى اليدُ عليه، كإجرائك الأسد والسيف على الرجل في قولك : انبرى لي أسدٌ يزأر، وسَلَلْتُ سيفا على العدو لا يُفَلّ ... لأن معك في هذا كله ذاتا يُنصّ عليها، وترى مكانها في النفس، إذا لم تجد ذكرها في اللفظ. وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد، بل ليس أكثر من أن **تخيل إلى نفسك** أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، **وذلك لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس.**" (١١) ومما يؤكد الحاجة إلى "التخيل والوهم"، وما يقترن بهما من الحاجة إلى "التأويل"، أن وجه المشابهة في الاستعارة التخييلية لا يتأتى بنفس الوضوح ودرجة البساطة التي يتأتى من خلالهما في الاستعارة التحقيقية : "وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن **تخرق اليه سترا، وتعمل تأملا وفكرا**، وبعد أن تغير الطريقة، وتخرج عن الحذو الأول." (١٢)

وخلاصة ما يريد أن ينتهي اليه عبد القاهر أن فيصل التفرقة بين نمطي الاستعارة في الاسم هو "التأويل" الذي يعد آلية لكشف دلالة النمط الثاني ـ التخييلية ـ بينما لا يحتاج النمط الأول ـ التحقيقية ـ إليها. وليس أدل على ذلك من أن عدم الوعي بهذا الفارق يؤدي إلى التمسك بظواهر النصوص التي تحتاج إلى "التأويل"، الأمر الذي يفضي إلى الضلال

الديني : "واعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك من أن الاستعارة لا تكون على هذا الوجه الثاني كما تكون على الأول مما يدعو إلى مثل هذا التعمق، وأنه نفسه قد يكون سببا إلى أن يقع قوم في التشبيه، وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم مستعار فلابد أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه يتناوله في حال المجاز كما يتناول النور مسماه في حال الحقيقة، ثم نظروا في مخرج قوله تعالى : ولتصنع على عيني، واصنع الفلك بأعيننا، فلم يجدوا للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلا للهدى والبيان، ارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر، وحملوا أنفسهم على لزومه، حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد وارتكاب ما يقدح في التوحيد، ونعوذ بالله من الخذلان." (١٣)

وتكاد مقولة "التأويل" تستوعب تصنيفات عبد القاهر للاستعارة والتشبيه، فهو في تصنيفه لأنماط الاستعارة يعتمد معيار المباشرة وعدم المباشرة في وجه الشبه، وهو المعيار الذي كشفنا عن بعده التأويلي في النصوص السابقة. يقرر عبد القاهر أن : "الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا" (١٤)، لكن وجه الشبه يتفاوت قربا وبعدا، وتتحدد قيمة الاستعارة على أساس هذا التفاوت، فكلما كان وجه الشبه قريبا كلما قلت قيمة الاستعارة، وتتزايد قيمتها كلما كان وجه الشبه بعيدا. فأدنى ضروب الاستعارة : "أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة، إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة والنقص، والقوة والضعف. فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه." (١٥) أما إذا كان وجه الشبه الذي تعتمد عليه الاستعارة يتجاوز الجنس الواحد إلى جنسين مختلفين فإن الاستعارة في هذه الحالة تتميز عن النمط السابق تميزا جزئيا. لذلك يرى عبد القاهر أن هذا الضرب الثاني "يشبه ... الضرب الذي مضى وإن لم يكن إياه، وذلك أن يكون الشبه مأخوذا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له والمستعار منه على الحقيقة، وذلك قولك : رأيت شمسا، تريد إنسانا يتهلل وجهه كالشمس، فهذا له شبه باستعارة (طار) لغير ذي الجناح (= أي النمط الأول من الاستعارة)، وذلك أن الشبه مراعى في التلألؤ وهو كما يعلم موجود في نفس الإنسان المتهلل لأن رونق الوجه الحسن في حس البصر مجانس لضوء الأجسام النيرة." (١٦)

ولعلنا لاحظنا أن الضربين السابقين من الاستعارة أقرب إلى الحقيقة منهما إلى المجاز، وذلك لاعتماد وجه الشبه فيهما على ما يدرك بالحس دون ما يدرك بالعقل. والمقارنة بين وسيلتي الإدراك لابد أن تعلى من العقلي على حساب الحسي، فالعقل هو أداة التفكر والتأمل والتدبر، أو بعبارة أخرى هو أداة "التأويل". لذلك كله يضع عبد القاهر الاستعارة التي تعتمد على الصورة العقلية في بناء علاقات المشابهة تحت عنوان "الصميم الخالص من الاستعارة"، مشيرا بهذا إلى قيمة الضربين الأول والثاني وأنهما أقرب إلى العامي المبتذل. ولذلك يحرص عبد القاهر على الاهتمام بهذا الضرب الثالث وتحديد أقسامه وفروعه تحديدا دقيقا : "واعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها. **وههنا تخلص لطيفة روحانية، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة**، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب. ولها ههنا أساليب كثيرة، ومسالك دقيقة مختلفة. والقول الذي يجري مجرى القانون والقسمة يغمض فيها، إلا أن ما يجب أن تعلم في معنى التقسيم لها أنها على أصول : أحدها : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة

والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني العقلية. وثانيها : أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلي. وثالثها : أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول." (١٧)

ورغم أن عبد القاهر يعتمد في تقسيمه السالف للاستعارة على تقسيمه لعلاقات المشابهة، فانه يعود ليكرر نفس التقسيم تقريبا في حديثه عن أنماط التشبيه. والفارق بين التقسيمين أنه في الاستعارة يعتمد على ثنائية الحسي / العقلي، بينما يستخدم في تقسيم أنماط التشبيه مقولة "التأويل"، التي سبق أن استخدمها معيارا للتفرقة بين الاستعارة التحقيقية والاستعارة التخييلية. ولما كانت ثنائية الحسي/ العقلي تحيل بطريقة غير مباشرة لمعيار "التأويل"، فمعنى ذلك أن مقولة "التأويل" ـ التي هي الوجه الآخر لمقولة "المجاز" ـ قد أصبحت مقولة تصنيفية تساهم في بناء العلم، علم البلاغة. يجري تقسيم التشبيه على النحو التالي : "اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين : أن يكون من جهة أمر لا يحتاج فيه إلى تأول، والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول." (١٨) ونلاحظ أن عبد القاهر يدرج في الضرب الأول علاقات المشابهة الحسية كلها، في الصورة والشكل أو اللون أو الهيئة، أو ما جمع بين صفتين أو أكثر من الصفات الحسية المشتركة بين المشبه والمشبه به، ويضيف إلى هذا الضرب : "التشبيه من جهة الغريزة والطباع: كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة، وبالذئب في المكر. والأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم واللؤم. وكذلك تشبيه الرجل بالرجل في الشدة والقوة وما يتصل بها."(١٩) وهذا النمط الأول من أنماط التشبيه يستوعب الضربين الأول والثاني من ضروب الاستعارة، الأمر الذي يؤكد أن أساس التصنيف واحد عند عبد القاهر رغم اختلاف الألفاظ. وإذا كان عبد القاهر في الحديث عن الاستعارة يقسمها إلى حسي وعقلي فإن حديثه عن التشبيه يقسمه إلى ما لا يحتاج إلى التأول وما يحتاج إليه. هكذا يقرر عبد القاهر أن وجه الشبه في هذا الضرب الأول : "بين لا يجري فيه [illegible]ل، ولا يفتقر إليه في تحصيله. وأي تأول يجري في مشابهة الخد للوردة في الحمرة، وأنت تراها هنا كما تراها هناك وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تعلمها في الرجل".(٢٠)

وكما يستدعي الضرب الأول من التشبيه ضروب الاستعارة العامية التي تقترب من الحقيقة، يستدعي الضرب الثاني – الذي يحتاج إلى تأول – الضرب الثالث من الاستعارة والتي اعتبرها عبد القاهر "الصميم الخالص من الاستعارة". وكما انقسم ذلك الضرب من الاستعارة إلى ثلاثة أقسام ينقسم التشبيه الذي يحتاج للتأول أيضا إلى ثلاثة أقسام بحسب درجات التأول : "فمنه ما يقرب مأخذه، ويسهل الوصول إليه، ويعطي المقادة طوعا، حتى أنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء ... ومنه ما يحتاج إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض، حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة."(٢١) وإذا كان صحيحا أن مثل هذا التقسيم لأنماط التشبيه يعد توطئة للتفرقة بين التشبيه والتمثيل – وهي التفرقة التي يصوغها عبد القاهر صياغتها النهائية في تاريخ البلاغة العربية – فإن هذا لايتعارض مع ما تدعيه هنا من أن معيار التصنيف هو مقولة "التأويل". يؤكد ذلك أن حركة عبد القاهر العقلية للتفرقة بين التشبيه والتمثيل تدفعه لما يبدو تصنيفا آخر للتشبيه يعد أساسا للتصنيف التأويلي "اعلم أن الذي أوجب أن يكون في التشبيه هذا الانقسام : أن الاشتراك في الصفة (= بين المشبه والمشبه به) يقع مرة في نفسها

وحقيقتها وجنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى."(٢٢) لكن السبيل الوحيد لاكتشاف علاقة المشابهة إذا كانت في حكم الصفة ومقتضاها - لا فيها نفسها - هو "التأويل". فإذا شبه اللفظ بالعسل في الحلاوة - مثلا - فالتشبيه ليس من جهة الحلاوة نفسها وجنسها، ولكن من مقتضى لها : "وصفة تتجدد في النفس بسببها، وأن القصد أن يخبر بأن السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه حالة في نفسه شبيهة بالحالة التي يجدها الذائق للحلاوة من العسل ... وليس ههنا عبارة أخص بهذا البيان من التأول، لأن حقيقة قولنا : تأولت الشيء، أنك تطالب ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل."(٢٣)

ورغم كل ما يمكن أن يقال عن إنجازات عبد القاهر في مجال الفكر البلاغي - ولاجدال في صحته - فإن التشابه بينه وبين منطلق جهم بن صفوان - من منطلق هذه الدراسة - أمر ملحوظ؛ ملحوظ أولا في محاولته الدائبة لرد دلالة "الفعل" إلى دلالة "الوصف"، وملحوظ - ثانيا - في تفرقته بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي، بهدف نفي إسناد الأفعال لغير الله. والأهم من ذلك أنه ملحوظ في اعتماده مقولة "التأويل" - الوجه الآخر لمقولة "المجاز" - أداة تصنيفية للأنماط البلاغية ولتفريعاتها الدقيقة. وقد ترتب على ذلك أن ارتبط المجاز بالوهم والتخييل والتقدير، في حين تحددت وظيفة التأويل في رده - المجاز - إلى الحقيقة والمعقول. هذا التردد بين "الحسي" و"المعقول"، والإعلاء من شأن الأخير على حساب الأول ينتهي في التحليل الأخير إلى جعل "المجاز" سمة للعالم الحسي المشهود في حين تكون "الحقيقة" سمة عالم المعقولات، عالم ما وراء الطبيعة. لكن هذه الصياغة المضمرة في فكر عبد القاهر الأشعري وجدت تعبيرها الجلي الصريح عند أشعري آخر هو الإمام أبو حامد الغزالي (ت : ٥٠٥ هـ)، الذي صاغها صياغتها النهائية التي يمتح منها الخطاب الديني الوسيط والحديث والمعاصر إلا استثناءات قليلة، وضعيفة التأثير.

٣ـ العراك حول اللغة : من يمتلكها ؟

تعودنا أن نمر على هذا العراك مرور الكرام، مكتفين من نتائجه بالقول إن معظم الفرقاء قد اتفقوا على أن "المواضعة" والاصطلاح أساس الدلالة في اللغة، ومعتبرين خلافهم حول "أصل" المواضعة شأنا لا يعنينا من منظور علم اللغة الحديث. والحقيقة أن هذا الشأن مما يعني دراستنا هذه لارتباطه بمسألة من يقود عربة المجاز وإلى أين يوجهها : هل توجه لتأكيد فعالية الإنسان؟ أم توجه لنفي فعاليته لحساب الفعالية الإلهية المطلقة؟ وبالعودة إلى الإشكالية التي يحاول ابن عربي حلها في النص الذي صدرنا به دراستنا هذه يكون السؤال : هل اللغة بكل ما تمثله من نشاط وفعالية معرفية وفكرية وثقافية إبداع إنساني يحدد القوانين التي على أساسها يتنزل الرب إلى العبد؟ أم أنها هبة إلهية ضمن الهبات الإلهية العديدة التي وهبها الرب للإنسان لكي يعود إلى فردوسه الذي طرد منه؟ وإذا كان المنظور الديني البسيط والساذج لايجد تعارضا بين الطريقين، فإن الصياغات الإيديولوجية تصر على تعميق التعارض بين القدرة الإلهية والقدرة الإنسانية، بحيث لايتم التسليم بالأولى إلا بنفي الثانية نفيا تاما ومطلقا.

اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن المعرفة، بل هي في الأساس أداة التعرف الوحيدة على العالم والذات، وهي من ثم أهم أدوات الإنسان في امتلاك هذا العالم والتعامل معه.

فإذا لم تكن اللغة ملكا للإنسان ومحصلة لإبداعه الاجتماعي، فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم أو عن فهمه له، إذ يتحول الإنسان ذاته إلى مجرد "ظرف" تلقى إليه المعرفة من مصدر خارجي فيحتويها. ترى هل هناك علاقة بين هذا المفهوم الذي صاغته جماعات فكرية تمثل بالضرورة قوى اجتماعية ذات مصالح محددة وبين الدلالة اللغوية الأصلية لكلمة "عقل" في اللغة العربية؟ إن الدلالة تعني "الإمساك"، ومنه "عقل الدابة"، أي تقييدها حتى لا تهرب، وهي الدلالة التي اعتمد عليها كل من يشككون في قدرة "العقل" على إنتاج المعرفة، فقالوا إنه سمي كذلك لأنه "يمسك" المعرفة التي تأتيه من الخارج. (٢٤)

العراك إذن حول أصل الدلالة اللغوية ومصدرها عراك ممتد في نتائجه إلى الآن، هذا بالإضافة إلى أن هذا العراك يعد بمثابة الأصل في معركة المجاز. فالقائلون بمجازية الوجود الطبيعي والإنساني يميلون في الغالب إلى جعل اللغة من الهبات الإلهية التي وهبت للإنسان، يستوي في ذلك "الظاهرية" الذين ينكرون وجود المجاز في اللغة إنكارا تاما، والأشاعرة الذين يقرون بوجوده مع التحفظ في مجالات تطبيقه في النصوص الدينية. أما القائلون بحقيقة الوجود الطبيعي والإنساني فيميلون - في الغالب كذلك - إلى الإقرار بأن اللغة نتاج بشري خالص، وهم الذين يجعلون "المجاز" من سمات عالم ما وراء الطبيعة، قياسا على العالم الطبيعي والإنساني الذي يمثل عندهم عالم "الحقيقة". والذي يهمنا من هذا العراك النتائج التي ينتهي إليها عند أولئك الذين يتمسكون بمقولة "التوقيف"، أي بأن الله هو واضع اللغة ومحدد دلالتها. صحيح أن هؤلاء لا ينكرون قدرة الإنسان على إبداع لغة من اللغات، لكن إبداع هذه اللغة مشروط بوجود المواضعة الإلهية الأصلية. ولا شك أنهم كانوا مضطرين إلى مثل هذا الاعتراف، وإلا أصبح واقع تعدد اللغات واختلافها أمرا واقعا على خلاف الإرادة الإلهية. لكن الارتباط المعروف بين مشكلة أصل الدلالة اللغوية ومشكلة الخلاف حول قدم القرآن وحدوثه - وهي قضية ناقشناها في دراسة سابقة (٢٥) - يجعل من اللغة العربية حالة خاصة هي التي تمثل المواضعة الإلهية تحديدا.

ولعل من أهم نتائج القول بالتوقيف - ضدا للاصطلاح الاجتماعي - أن العلاقة بين الدال والمدلول لا يمكن أن تكون "اعتباطية"، وإلا أدى ذلك إلى وصف أحد الأفعال الإلهية وصفا يتعارض مع الحكمة الإلهية المفترضة في كل الأفعال. ولعل القول الذي ينسب إلى عباد بن سليمان أن الألفاظ تدل على المعاني بذاتها - وهو القول الذي لم يكتب له الشيوع والإنتشار- أن يكتسب في سياقنا هذا دلالة خاصة. (٢٦) ولقد تم تفنيد هذا القول اعتمادا على تعدد اللغات واختلافها، "ودليل فساده أن اللفظ لو دل بالذات لفهم كل واحد منهم كل اللغات، لعدم اختلاف الدلالات الذاتية."(٢٧) ولأن عباد بن سليمان يكاد ينفرد بهذا الرأي فمن الطبيعي أن ينفرد كذلك بإنكار جواز أن يقلب الله أوضاع اللغة، فلا يجوز عليه أن يغير الأسماء عما استقرت عليه فلا يسمي العالم جاهلا والجاهل عالما، يقول عباد أن هذا لا يجوز على وجه من الوجوه.(٢٨) لكن هذا الرأي الخاص بذاتية العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة - والذي لم يكتب له الشيوع بصياغته النظرية تلك - قد امتد بطريقة غير مباشرة في بنية الفكر الديني، وإن انتهى إلى نتائج مغايرة لتلك التي انتهى اليها مؤسسه الأول.

الخلاف الشهير بين المعتزلة وخصومهم حول الأسماء والصفات الإلهية : هل هي الله أم هي غيره، يعد ثاني النتائج التي أدى إليها القول بالتوقيف، وهو - من جهة أخرى - يعد نتيجة مباشرة للقول بذاتية العلاقة بين الدال والمدلول. إن الربط التلازمي الذاتي بين الأسماء

والمسميات ينتهي إلى إعطاء الأسماء / الألفاظ نوعا من الوجود الموضوعي، بحيث تتحول اللغة إلى أنطولوجيا بدلا من أن يقتصر دورها على الدلالة. في مثل هذا التصور لابد أن يكون لكل لفظ من ألفاظ اللغة - ناهيك بألفاظ القرآن، كلام الله الأزلي - مشار إليه متعين مستقل، وهذا هو الأساس الذي دفع إلى القول بوجود صفات مستقلة لله زائدة على ذاته سبحانه. وكان من الطبيعي أن ينكر المعتزلة - أصحاب القول بالاصطلاح الاجتماعي في المواضعة اللغوية - هذه التعددية، ويتمسكون بأن الأسماء والصفات مجرد أقوال، فقالوا فيما يروي عنهم الأشعري : "الأسماء والصفات هي الأقوال، وهي قولنا : الله عالم، الله قادر، وما أشبه ذلك."(٢٩) أما من يطلق عليهم الأشعري اسم "أصحاب الحديث" فقد ذهبوا إلى أن أسماءه هي هو ،(٣٠) فوحدوا بين الاسم والمسمى. ولاشك أن هؤلاء هم من يهاجمهم الطبري في مفتتح تفسيره للقرآن، وفي سياق تفسيره للبسملة بشكل خاص. (٣١) وقد ذهب عبد الله بن كلاّب، المؤسس الفعلي لنهج التفكير الأشعري إلى أن "صفات الله سبحانه هي أسماؤه".(٣٢) فتابع أصحاب الحديث - أهل النقل - في حين ذهب بعض أصحابه، وهم الأشاعرة إلى "أن أسماء الباري لاهي الباري ولاهي غيره"، وذهب البعض الآخر إلى أن "أسماء الباري لايقال هي الباري، ولايقال هي غيره، وامتنعوا من أن يقولوا : لاهي الباري ولاغيره."(٣٣)

ومن الواضح أن موقف الأشاعرة من مشكلة المجاز وتأويل آيات الصفات دون آيات "العدل" - المتصلة بإثبات أفعال الإنسان له، أو نفيها عنه - وهو الموقف "الوسطي بين المفرطين والمفرّطين - بتشديد الراء - يعد امتدادا طبيعيا لموقف ابن كلاّب من مشكلة العلاقة بين الاسم والمسمى. وإذا كان أهل الحديث - النقليين - قد ربطوا بين الاسم والمسمى ووحدوا بينهما، فإن أتباعهم من "الظاهرية" قد أنكروا وجود المجاز، لا في القرآن وحده، بل في اللغة كلها. وكيف يمكن تصور وجود المجاز - وهو انتقال في الدلالة - إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ذاتية لايمكن فصمها؟! وهل يمكن تصور أن تكون العلاقة على غير هذا الوجه في اللغة الإلهية ؟! وعلى هؤلاء يرد عبد القاهر قائلا : "وأقل ما ينبغي أن تعرفه الطائفة الأولى - وهم المنكرون للمجاز - أن التنزيل : كما لم يقلب اللغة في أوضاعها المفردة عن أصولها، ولم يخرج الألفاظ عن دلالتها، وأنّ شيئا من ذلك إن زيْد إليْه - ما لم يكن قبْلَ الشرع يَدُلُّ عليه - أو ضُمِّن ما لم يَتَضمّنه أُتْبِع ببَيَانٍ من عند النَبي صلى الله عليه وسلم، وذلك كبيانه للصلاة والحج والزكاة والصوم، كذلك لم يَقْضِ بتبديل عادات أهلها ولم يَنْقُلهم عن أساليبهم وطرقهم، ولم يمنعهم ما يتعارفونه من التشبيه والتمثيل والحذف والاتساع."(٣٤)

لكن وسطية الأشاعرة لم يكن لها أن تصمد طويلا على وسطيتها، فمقولة "الكسب" توسطا بين الجبرية والاعتزال تنتهي في التحليل الأخير إلى الانحياز للجبرية وتكريسها، خاصة حين يتحرك الواقع الاجتماعي / الاقتصادي نحو مزيد من القهر لحرية الإنسان ومحاصرة جسده وروحه. وإذا كان للوسطية - أي وسطية فكرية - أن تواصل الحياة مبقية على وسطيتها، فإن حياتها مشروطة بمناخ من الحرية الاجتماعية والسياسية والفكرية، مناخ يسمح بممارسة الصراع الفكري الحر. لكنها بحكم تلفيقيتها تنحاز إلى الطرف الذي يتحرك الواقع في اتجاهه، وذلك لأن تلفيقيتها ليست تلفيقا على مستوى الفكر فقط، لكنها تتجاوز التلفيقية إلى التبريرية بحكم بنيتها التلفقية ذاتها. وإذا كان عبد القاهر ظل بمنأى

عن هذا التورط، فما ذلك إلا لأنه انشغل بِهَمِّ "العلم" أكثر من انشغاله بالإيديولوجيا.(٣٥) هذا إلى جانب أن عبد القاهر لم يتورط فيما تورط فيه غيره من الارتباط المباشر بحبال السلطة السياسية، وهو الارتباط الذي يُرَشح المفكر لأن يحطب دائما في حبل السلطة، مبررا توجهاتها، ومدافعا عن مصالحها التي تتوحد بمصالحه. كان هذا شأن أبي حامد الغزالي، الذي مهد السبيل بنفيه للإنسان داخل دائرة المجاز لابن عربي (ت : ٦٣٨ هـ) لينفي العالم كله وجودا بحبسه داخل دائرة الوجود الإلهي المطلق.

٤ ـ حضيض المجاز ويفاع الحقيقة

تعرضنا في دراسات سابقة لطبيعة المشروع الفكري الذي طرحه الإمام الغزالي بما يغنينا عن إعادته هنا.(٣٦) والذي يهمنا هنا من هذا المشروع الفكري الكيفية التي صاغه بها من خلال عملية "تحريك دلالي" للألفاظ تنتهي بنقل "الحقيقة" إلى عالم الملكوت ـ ما وراء عالمنا الحسي المشهود ـ في حين يظل عالمنا الذي نحياه رهين سجن "المجاز". من هنا ترتبط الحقيقة بالعلو والارتفاع - اليفاع - في حين يظل المجاز أسير عالم السفل والانحطاط / الحضيض. وكما تتوازى ثنائية الحقيقة / المجاز وثنائية عالم الملك / عالم الشهادة يتوازى مع هذه الأخيرة العديد من الثنائيات الأخرى أهمها : المعنى / اللفظ، المثل / الممثول، الباطن / الظاهر، وكلها تشي أن ثنائية الحقيقة / المجاز قد تجاوزت في دلالتها حدود عالم "التعبير اللغوي" وصارت تشـ ـة مفاهيم أنطولوجية وإبستمولوجية في وقت واحد. ومن الطبيعي في مثل هذا التصور أن تكون "الحقيقة" - بالمعنى الفلسفي - خارج إطار عالمنا الذي نعيش فيه، وأن يصبح تجاوزُ هذا العالم وإهمَالُه شرطا جوهريا للوصول إلى الحقيقة ومعاينتها.

ولأن مشروع الإمام الغزالي ـ لأسباب معـ ـة لا سبيل لتناولها هنا ـ صار هو المشروع السائد والمهيمن في تاريخ الفكر الديني، حتى ـ ـ إلى حد التطابق بالإسلام في الوعي الديني الوسيط والحديث والمعاصر، فقد انسرب تصور "انحطاط" المجاز مقابلا لارتفاع شأن الحقيقة إلى مجال تأويل النصوص الدينية. وإذا كان عبد القاهر يكتفي في رده على المعتزلة المفرطين في التأويلات المجازية بالقول بأن تأويلاتهم تحول اللغة ـ والقرآن من ثم ـ إلى ألغاز وأحاج، فإن ابن المنير(أحمد بن محمد) الإسكندري المالكي يتعقب الزمخشري في تفسيره للقرآن، نافيا كل تأويلاته المجازية، متهما إياه بالنزول من "يفاع الحقيقة" إلى "حضيض المجاز". يقول عبد القاهر في رده على المعتزلة : "وكذلك كان من حق الطائفة الأخرى (= يعني المعتزلة) أن تعلم أنه عز وجل لم يرض لنظم كتابه الذي سماه هدى وشفاء، ونورا وضياء، وحياة تحيا بها القلوب، وروحا تنشرح عنه الصدور، ما هو عند القوم الذين خوطبوا به خلاف البيان، وفي حد الإغلاق والبعد عن التبيان، وأنه تعالى لم يكن ليعجز بكتابه من طريق الإلباس والتعمية، كما يتعاطاه الملغز من الشعراء، والمحاجي من الناس، كيف وقد وصف بأنه : عربي مبين ؟ هذا وليس التعسف الذي يرتكبه بعض من يجهل التأويل من جنس ما يقصده أصحاب الألغاز والأحاجي، بل هو شيء يخرج عن كل طريق ويباين كل مذهب (= الإشارة هنا إلى تأويلات الصوفية في الغالب)، وإنما هو سوء نظر منهم ووضع للشيء في غير موضعه وإخلال وخروج عن القانون وتوهم أن المعنى إذا دار في نفوسهم وعقل من تفسيرهم فقد فهم من لفظ المفسَر (بفتح السين)، وحتى كأن الألفاظ

تنقلب عن سجيتها، وتزول عن موضوعها، فتحمل ما ليس من شأنها أن تحتمله، وتؤدي ما لا يوجب حكمها أن تؤديه." (٣٧)

لكن ابن المنير يكاد يكرر الغزالي تكرارا حرفيا حتى في الحالات التي لا يشير فيها إلى "المجاز" إشارة مباشرة. ففي تفسير الزمخشري للآية رقم ٧ من سورة البقرة : "ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم، وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم"، من الطبيعي أن يلجأ للتأويل المجازي في إيقاع "الختم" على القلوب والأسماء من جهة، وفي إسناد فعل "الختم" واقعا من الله من جهة أخرى. ولأن إسناد الفعل إلى الله هو الجانب الأكثر أهمية في تأويل الزمخشري للآية، لأن هذا الإسناد إذا فهم فهما حرفيا يتناقض مع مبدأ "العدل" عند المعتزلة، فإن الزمخشري يلجأ إلى الاستشهاد ببعض الآيات التي تعتبر محكمات في دلالتها على العدل من منظور المعتزلة. يقول : "وقد نص (= الله) على تنزيه ذاته (= عن ظلم الإنسان بجبره على الأفعال) بقوله : وما أنا بظلام للعبيد. وما ظلمناهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون. إن الله لا يأمر بالفحشاء، ونظائر ذلك مما نطق به التنزيل." (٣٨) ويرى ابن المنير أن الزمخشري في تأويله لإسناد الختم لله بأنه إسناد على سبيل "المجاز" لا "الحقيقة" قد : "**تنزل من منصة النص إلى حضيض تأويله** ابتغاء الفتنة ... فإن الختم فيها (الآية) مسند إلى الله تعالى نصا." (٣٩) إن استخدام كل من الزمخشري وابن المنير لمصطلح "النص" - وهو العبارة التي لا تحتمل التأويل لوضوح دلالتها كما حللنا في دراسة سابقة (٤٠) - يقترب بدلالته إلى حد لافت من مصطلح "الحقيقة". ومما يؤكد هذا الاستنتاج أن الخلاف بينهما يدور في جانب منه في دائرة الاختلاف حول تحديد "المحكم" - وهو الواضح الجلي من منظور كل فرقة - و"المتشابه" - وهو الغامض الذي لا سبيل لأخذه على دلالته الظاهرة - وهو الاختلاف الذي يتأسس عليه اختلافهم في التأويل. ولما كان قد سبق لنا الكشف في الفقرة الثانية عن الترابط التلازمي بين "التأويل"، و"المجاز"، بحيث صارا وجهين لعملة واحدة، فإن تعبير ابن المنير بنزول الزمخشري من منصة النص إلى حضيض التأويل هو تكرار لعبارة الغزالي بضرورة الإرتفاع من حضيض المجاز إلى يفاع الحقيقة.

هكذا نرى أن الفارق بين هجوم عبد القاهر على المؤولة وبين هجوم ابن المنير ليس مجرد فارق في الدرجة، بل هو فارق في النوع أساسا، فلا يقل هجوم عبد القاهر في الدرجة عن هجوم ابن المنير شيئا. وهذا الفارق في النوع يرتد الجانب الأكبر منه - بلا شك - إلى سيطرة نهج المشروع الفكري للغزالي، وهو المشروع الذي ينتهي في التحليل الأخير إلى نفي الإنسان عن طريق سجنه وسجن عالمه داخل دائرة المجاز، أي غير الحقيقي. إننا نكاد نسمع أصداء أقوال ابن عربي - الذي أتى بعد الغزالي بقرن من الزمان ونسب إليه وحده القول بوحدة الوجود - في كثير من أقوال الغزالي، التي نكتفي منها بقوله : "فالموجود الحق هو الله تعالى، كما أن النور الحق هو الله تعالى، **ومن هنا ترقى العارفون من حضيض المجاز إلى يفاع الحقيقة**، واستكملوا معراجهم فرأوا بالمشاهدة العيانية أن ليس في الوجود إلا الله تعالى. " (٤١)

في مثل هذا التصور تكتسب مفاهيم "الحقيقة" و"المجاز" أبعادا أنطولوجية وأخرى إبستمولوجية. يتجلى البعد الأنطولوجي في انتساب "الحقيقة" إلى عالم الملكوت والأرواح، عالم النور والمثل المفارقة، في حين يكون "المجاز" من نصيب عالمنا، عالم الحس والشهادة،

عالم الأجساد والظلمة. وتعتمد العلاقة بين العالمين (أو المفهومين) على التعارض المطلق الذي لا سبيل إلى حله أو إلى تجاوزه إلا بآليات "المعراج" الصوفي. وعلى خلاف التصور البلاغي لعلاقة المجاز بالحقيقة – علاقة العرض الحسن والتجميل – نجد العلاقة في تصور الغزالي هي علاقة الإخفاء والتغطية، بل والتعمية، فالمجاز بمثابة "القشر" والحقيقة بمثابة "اللباب"، المجاز بمثابة "الصدف"، والحقيقة بمثابة "الدر" المستكن فيها. ولا سبيل للوصول إلى الحقيقة إلا بإزالة القشر والصدف وصولا إلى اللباب والدر، وذلك بالانتقال من هذا العالم الحسي، عالم الظلمة والقشر، إلى عالم الملكوت، عالم النور واللباب. والغزالي يصوغ العلاقة بين العالمين – علاقة التعارض – من خلال هذه المفردات اللغوية، إذ يمثل عالم الملكوت بمفردات الصف الأيمن، يقابلها في الصف الأيسر مفردات عالم الحس والشهادة :

اللباب	القشر
الروح	الصورة
النور	الظلمة
العلو	السفل
الشخص	الظل
المثمر	الثمرة
السبب	المسبب
الأصل	المحاكاة (٤٢)

ومن الطبيعي بعد ذلك أن يحدث تحول شبيه لمفهوم "التأويل" – الوجه الآخر لمفهوم المجاز – فلا يعود آلية لفهم النصوص الدينية، ولا يصبح مجرد مقولة تصنيفية في علم البلاغة، بل يصبح أداة معرفية لحل إشكالية الوجود الملتبس المعَمَّى. وإذا كانت حقيقة هذا الوجود لا تنكشف بالنسبة للإنسان العادي إلا بالموت الفيزيقي – مفارقة الروح للجسد وانتقالها إلى عالم الحقائق – فإن "الخاصة" من أهل الطريق الصوفي – أهل الحقيقة – قادرون على الاتصال بعالم الحقائق، وذلك عن طريق أداة تنتمي إلى هذا العالم، هي القلب. والمعرفة تلك لا تأتي إذن من الخارج، بل تنبع من داخل القلب عن طريق التصفية والتطهير بحيث يتحول القلب إلى مرآة تنتقش فيها الحقائق الموجودة في "اللوح المحفوظ." (٤٣) وحين يقارن الغزالي بين المعرفة العقلية المكتسبة وبين المعرفة الوهبية المكسوبة بالقلب يلجأ في كثير من الأحيان إلى استخدام لغة التمثيل والمجاز، ويعتمد في هذا المسلك على أن للقلب عجائب لا تصل إليها الأفهام إلا بطريق ضرب المثال : "فإن التصريح بعجائبه وأسراره الداخلة في جملة عالم الملكوت مما يكل عن دركه أكثر الأفهام." (٤٤) في أحد هذه التمثيلات يقرن المعرفة العقلية المكتسبة بماء المطر بكل ما يتعلق به من أدران وأوساخ، في حين يقرن المعرفة القلبية بالماء الجوفي النابع في البئر بعد تعميقه ومداومة تنظيفه وتطهيره.(٤٥) وفي مثال آخر يقرن بين المعرفة العقلية والمحاكاة والتقليد، وبين المعرفة القلبية وانطباع الصورة في المرآة الصقيلة الموازية للأصل : "حكي أن أهل الصين وأهل الروم تباهوا بين يدي بعض الملوك بحسن صناعة النقش والصُّوَر، فاستقر رأي الملك على أن يسلم إليهم صورة (في الأصل : صفة) لينقش أهل الصين منها جانبا وأهل الروم جانبا، ويرخي بينهما حجاب يمنع اطلاع كل فريق على الآخر. ففعل ذلك، فجمع أهل الروم من الأصباغ

الغريبة ما لا ينحصر، ودخل أهل الصين من غير صبغ، وأقبلوا يجلون جانبهم ويصقلونه. فلما فرغ أهل الروم، ادعى أهل الصين أنهم فرغوا أيضا، فعجب الملك من قولهم، وأنهم كيف فرغوا من النقش من غير صبغ. فقيل : وكيف فرغتم من غير صبغ ؟ فقالوا : ما عليكم، ارفعوا الحجاب، فرفعوا، وإذا بجانبهم يتلألأ منه عجائب الصنائع الرومية مع زيادة إشراق وبريق، إذ كان قد صار كالمرآة المجلوة لكثرة التصقيل فازداد حسن جانبهم بمزيد التصقيل.(٤٦)

ولا نريد هنا أن نناقش الغزالي في طبيعة التمثيلات التي يستخدمها للإقناع، ولا أن نكشف القناع عن درجة التشويش والاضطراب التي تسببها للفكرة التي تمثلها، فذلك جزء من فهمه لطبيعة المجاز والتمثيل على أية حال. لكن التمثيلات تكشف من جانب آخر طبيعة اختيار المفكر، أي تكشف عن انحيازه، فالمقارنة بين أهل الروم وأهل الصين هي في الحقيقة مقارنة بين نسقين معرفيين، يعكسان رؤيتين للعالم مختلفتين. وتمثيلات الغزالي – وهي كثيرة وشائعة في كتاباته كلها – تحتاج من هذه الزاوية إلى دراسة خاصة ليس هنا مجالها. وإذا كان التعارض بين معرفة العقل ومعرفة القلب أحد تجليات التعارض بين المجاز والحقيقة، فإن كلا التعارضين مظهر لتعارض العالمين : عالم الملكوت وعالم الشهادة. وثم تعارضات أخرى نكتفي بالإشارة اليها مثل التعارض بين الدنيا والآخرة، والتعارض بين الخاصة والعامة، وبين التأويل والتفسير ... إلخ.

حين تتحول مفاهيم الحقيقة والمجاز إلى مفاهيم أنطولوجية، ويتحول مفهوم التأويل إلى مفهوم إبستمولوجي، تتحدد مهمة التأويل في نفي المجاز واستبعاده وصولا إلى الحقيقة. وحين يكون التأويل قدرة خاصة لا يقدر عليها إلا القليلون – أهل الحقائق – فلا مجال أمام الأكثرين إلا الحياة في "وهم" المجاز، أي في عالم "الخيال" والصور الزائفة. وإذا كانت الحياة بالنسبة لأهل الحقيقة حلما يدركون ضرورة العبور من صوره الظاهرية المدركة إلى معانيها الباطنية المستكنة فيها، فإن الحياة بالنسبة للأكثرية من أهل الظاهر خدعة كبرى، لأنهم يعيشونها بوصفها حقيقة، وليست إلا مجازاً ووهماً. ويصبح السؤال عن اللغة وعن دلالتها في مثل هذا النسق المعرفي الصارم سؤالا لا معنى له، فثنائية الظاهر والباطن – التي تختصر كل الثنائيات والتعارضات – تتجلى في اللغة تجليها في كل مستويات الوجود. قد لا نجد للغزالي طرحا واضحا لثنائية الظاهر والباطن في الدلالة اللغوية، لكن نهجه التأويلي في التعامل مع الدلالة اللغوية هو الذي مهد الطريق دون شك أمام ابن عربي لكي يصوغ نظريته المزدوجة لطبيعة اللغة ودلالتها. ونهج الغزالي في التأويل نفاذاً من المجاز إلى الحقيقة، أو من الصور إلى المعاني، إنما هو نهج "التحريك الدلالي"، وهو النهج الذي نتناوله في الفقرة التالية والأخيرة في بحثنا هذا.

٥ ـ التحريك الدلالي : تحريك للدلالة اللغوية من "هنا" إلى "هناك"

العلاقة بين الدال والمدلول في لغتنا المتداولة علاقة مجازية، لأن عالمنا هذا ليس عالم المعاني. وإذا كانت المعاني تنتمي إلى هناك – عالم الملكوت – فمن الطبيعي بأن تكون دلالتها – اللغة – على المعاني الماثلة في ذلك العالم هي الدلالة الحقيقية. وبعبارة أخرى لا تدل اللغة على عالمنا هذا ولا تشير إليه إلا بطريقة غير مباشرة، والذين يفهمون دلالتها

بوصفها دلالة على هذا العالم لا يفهمون في الواقع إلا الدلالة الظاهرة، ولا يتجاوزون إطار القشر الظاهري للمعنى. ويبدوا الغزالي للعين غير الفاحصة كما لو كان يقع غير عامد في أسر التمثيلات التي يكثر من استخدامها في خطابه كما سبقت الإشارة. لكن القراءة المدققة تكشف لصاحبها أن شبكة التمثيلات تلك ليست مجرد أدوات تعبيرية تشير إلى مدلولات وراءها، بل المقصود معناها الحرفي. فحين يتحدث الغزالي مثلا عن العلوم المتضمنة في علوم القرآن، ويستخدم مفردات مثل : "الكبريت الأحمر" إشارة إلى العلوم المتعلقة بمعرفة الله فإنه لا يقصد أن يكون هذا الاستخدام استخداما مجازيا، بل يقصد المعنى الحرفي، ويعتبره دلالة حقيقية على المعنى المقصود. وحين يقارن دلالة عبارة "الكبريت الأحمر" في عالم الشهادة وبين دلالتها في عالم الملكوت ينتهي إلى أن دلالتها على معرفة الله هي الدلالة الحقيقية، أو الأولى أن تكون حقيقية. وهو يستخدم كلمة "الأولى" بشكل متكرر - كما سنرى - الأمر الذي يجعل دلالة اللغة تدل بالأصالة على مفردات عالم الملكوت ومكوناته : "إن الكبريت الأحمر عند الخلق في عالم الشهادة عبارة عن الكيمياء التي يتوصل بها إلى قلب الأعيان من الصفات الخسيسة إلى الصفات النفيسة، حتى ينقلب به الحجر ياقوتا والنحاس ذهبا إبريزا، ليتوصل به إلى اللذات في الدنيا مكدَّرةً مُنَغَّصةً في الحال، مُنْصَرِمةً على قرب الاستقبال. أفترى أن ما يقلب جواهر القلب من رزالة البهيمة وضلالة الجهل إلى صفاء الملائكة وروحانيتها ليترقي من أسفل سافلين إلى أعلى عليين، وينال به القرب من رب العالمين والنظر إلى وجهه الكريم أبداً دائماً سرمداً، **هل هو أولى باسم الكبريت الأحمر أم لا ؟** فلهذا سميناه (= علم معرفة الله) الكبريت الأحمر. فتأمل وراجع نفسك وانصف لتعلم أن **هذا الاسم بهذا المعنى أحق عليه وأصدق،** ثم أنفس النفائس التي تستفاد من الكيمياء اليواقيت وأعلاها الياقوت الأحمر، فلذلك سميناه معرفة الذات." (٤٧)

وعلينا أن نلاحظ أن المقارنة بين دلالة العبارة في عالم الحس والشهادة وبين دلالتها في عالم الملكوت تستدعي المقارنة بين اللذات الدنيوية المتحققة بالأحجار الكريمة الناتجة بتأثير "الكبريت الأحمر" وبين اللذات الأخروية الناتجة عن معرفة الله، أي أنها تستدعي كثيرا من المقارنات التي سبق أن أثبتناها في الفقرة السابقة. والغزالي حين يحدد دلالة "الكبريت الأحمر" في"الكيمياء التي يتوصل بها إلى قلب الأعيان من الصفات الخسيسة إلى الصفات الذميمة" يتصور أنه يحدد بذلك روح المعنى، وهي الدلالة التي تشير إلى عالم الملكوت، دلالة تحويل حالة القلب من الحيوانية إلى الملائكية . أما صورة المعنى، والتي هي الدلالة في عالم الحس والشهادة، فهي قلب الأحجار الخسيسة إلى أحجار نفيسة. هذه التفرقة بين "روح المعنى و"صورته" تمثل ثنائية أخرى من الثنائيات العديدة التي يقوم عليها النسق الفكري للأشاعرة عامة وللغزالي بوجه خاص. وعلى أساس من هذه الثنائية تشير اللغة كلها إلى عالم الملكوت بدلالتها "الروحية" وتشير إلى عالم الحس والشهادة بصورة دلالتها فقط، وعلى هذا الأساس أيضا لا نحتاج لتأويل آيات الصفات لأن روح المعنى والدلالة يشير إلى الله وإلى صفاته إشارة حرفية، في حين تكون صورة المعنى هي التي تشير إلى الصفات الإنسانية : "فانظروا إلى قوله صلى الله عليه وسلم (قلب المؤمن بين إصبعين من أصابع الرحمن)، فإن روح الإصبع القدرة على سرعة التقليب وإنما قلب المؤمن بين لَمَّة الملك وبين لمة الشيطان هذا يغويه وهذا يهديه. والله تعالى بهما يقلب قلوب العباد كما تقلب الأشياء أنت

بين إصبعيك، **فانظر كيف شارك نسبة الملكين المسخرين إلى الله تعالى إصبعيك في روح إصبعية وخالفها في الصورة؟** ... ومتى عرفت معنى الإصبع أمكنك الترقي إلى القلم واليد واليمين والوجه والصورة، وأخذت جميعها معنى روحانيا لا جسمانيا فتعلم أن روح القلم وحقيقته التي لابد من تحقيقها إذا ذكرت حد القلم هو الذي يكتب به، **فإن كان في الوجود شيء يتسطر بواسطته نقش العلوم في ألواح القلب فأخلق به أن يكون هو القلم**، فإن الله تعالى علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم. وهذا القلم روحاني إذا وُجِدَت فيه روحُ القلم وحقيقته، ولم يُعْوِزْه إلا صورته، وكون القلم من خشب أو قصب ليس من حقيقة القلم، ولذلك لا يوجد في حده الحقيقي، **ولكل شيء حد وحقيقة هي روحه.** فإذا اهتديت إلى الأرواح صرت روحانيا، وفتحت لك أبواب الملكوت وأُهِّلْت لمرافقة الملأ الأعلى." (٤٨)

هذه المقارنة بين "الروح" و"الصورة" على مستوى المعنى والدلالة تجعل الأصل - الروح والحقيقة - هناك في عالم الملكوت، بينما تكون المحاكاة - الصورة والمجاز - هنا في هذا العالم. ومعنى ذلك أن المبدأ الذي رسخه المعتزلة على المستوى الأنطولوجي، وكذلك على المستوى الإبستومولوجي وما يستتبعه من مستوى الدلالة اللغوية - مبدأ قياس الغائب على الشاهد - ينقلب هنا على جميع المستويات فيصبح قياسا للشاهد على الغائب. هذه نتيجة أولى، والثانية أن الطريق المختار من الطريقين اللذين أشار إليهما ابن عربي في شاهدنا الافتتاحي هو الطريق الثاني، طريق العبد إلى الرب. أليس هذا العالم هو عالم الخيالات والصور التي تُشَوِّش على الإنسان معرفة الحقيقة، ويزيف الوقوف عندها وحدها وعيه ؟ وللنفاذ من عالم الخيالات والصور هذا لابد من "التأويل" الذي لا يقدر عليه إلا المتحققون الذين تركوا الدنيا وراء ظهورهم، فتحرروا من سجن الأوهام والخيالات. وهكذا لم يعد التخييل أداة للتعبير اللغوي تعتمد على "المجاز" أداة لغوية أساسية، بل صار تشويشا للحقيقة وإخفاءً لها اختبارا للإنسان وابتلاء. ويكاد الغزالي في هذا النسق الفكري يذكرنا بأسطورة الكهف عند أفلاطون، فالإنسان مكبل بالقيود التي تشده إلى عالم الخيال والصور، ويحتاج إلى قوة خارجية تنزع عنه تلك الأغلال ليستطيع أن يستدير إلى عالم الحقائق الأصلي.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا من منظور هذه الدراسة : كيف يستطيع الغزالي أن يقلب دلالة اللغة هكذا رأسا على عقب ؟ ولعلنا لاحظنا في النصوص السابقة التي استشهدنا بها كيف يحاول الغزالي جاهدا أن "يحرك" دلالة الألفاظ في اتجاه ما يعتبره "جوهرا" للمدلول، فالكبريت الأحمر ليس هو الحجر فقط - حجر الفلاسفة - بل هو العملية الكيميائية ذاتها، وليس الإصبع هو ذلك العضو المعروف من اليد الإنسانية بل هو عملية "التقليب"، وكذلك ليس القلم هو الأداة التي تستخدم في الكتاب بل هو عملية الكتابة ذاتها. ومن السهل أن ندرك أن عملية "التحريك الدلالي" تلك تعتمد أساسا على عملية أخرى، يمكن أن نطلق عليها اسم "المخادعة الدلالية." وإذا كنا نحتاج إلى بعض الجهد لاكتشاف ذلك التحريك المعتمد على الإيهام والمخادعة في كل كتب الغزالي، فإننا لا نحتاج لأي جهد لاكتشاف ذلك في كتابه **مشكاة الأنوار**. والكتاب محاولة لتأويل آية قرآنية من "سورة النور" هي قوله تعالى : "الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا

غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء، ويضرب الله الأمثال للناس، والله بكل شيء عليم" (الآية ٣٥).

وقد أجمع المفسرون على اختلاف اتجاهاتهم أن عبارة "الله نور السموات والأرض" عبارة مجازية، لأن النور هو الهداية والظلمة هي الضلال، والمقصود بالسموات والأرض من فيهما، فمعنى العبارة : الله هادي من في السموات والأرض. (٤٩) ولم يكد الإمام القشيري في تفسيره المسمى **لطائف الإشارات** يتجاوز إجماع المفسرين حتى في اعتبار أن الصورة التمثيلية التالية للعبارة السابقة تمثيل لنور المؤمن، النور الموهوب من الله سبحانه وتعالى.(٥٠) لكن الغزالي يرى أن عبارة : "الله نور السموات والأرض" عبارة حقيقية لا مجاز فيها، ولذلك يبدأ الفصل الأول من كتابه المشار إليه – **مشكاة الأنوار** – في "**بيان أن النور الحق هو الله تعالى، وأن اسم النور لغيره مجاز محض لا حقيقة له**." (٥١) ولكنه لكي يصل إلى إثبات ذلك يقوم بتحريك دلالة كلمة "النور" على عدة خطوات مستندا إلى ما سبق أن أشرنا اليه باسم "المخادعة الدلالية". وأولى المخادعات قوله: "وعلى الجملة فالنور عبارة عما يُبْصَرُ بنفسه ويُبْصَرُ به غيره كالشمس. هذا حده وحقيقته بالوضع الأول (= يعني عند العوام)."(٥٢) وهذا التحديد الدلالي يعتمد على مخادعة دلالية تحصر النور في الأجسام المضيئة، ولا تكتفي بدلالة اللفظ على الشعاع – أو الأشعة – المنبعثة عنها. ثم يحرك الدلالة حركة أخرى ليجعلها من حظ "الروح الباصرة" في عين المبصر للنور، استنادا إلى أن سر النور و"روحه" هو "الظهور للإدراك". ولما كان الإدراك موقوفا على وجود النور المدرك ووجود العين المدركة : "وليس شيء من الأنوار ظاهرا في حق العميان ولا مُظْهِرا، فقد تساوي الروحُ الباصرةُ والنورُ الظاهر في كونه ركنا لابد منه للإدراك. ثم ترجح في أن **الروح الباصرة هي المدركة وبها الإدراك، وأما النور فليس بمدرك ولا به الإدراك، بل عنده الإدراك. فكان اسمُ النور بالنور الباصر أحقَّ منه بالنور المبصر** ... فقد عرفت بهذا أن الروح الباصرة سمي نورا، وأنه لمَ سمي نورا، وأنه لم كان بهذا الاسم أولى. وهذا هو الوضع الثاني وهو وضع الخواص."(٥٣)

ويعتمد تحريك الدلالة في النص السابق – التحريك من مستوى الوضع الأول عند العامة إلى مستوى الوضع الثاني عند الخاصة – على آليتين متناقضتين : الأولى هي آلية "التوسيع الدلالي" وذلك حين تتسع دلالة النور لتصبح الظهور للإدراك، وذلك رغم أن النور يمثل واحدا فقط من شروط تحقق الإدراك. والآلية الثانية هي آلية "التضييق الدلالي"، وهي الآلية التي يتم عبرها نقل الدلالة إلى المستوى الثاني، إذ يعود الغزالي ليجعل الروح الباصرة هي "الأساس" في عملية الإدراك، ويقلل من قيمة تأثير النور في العملية ، فالنور – وفقاً لتعبيره – ليس بمدرك "ولا به الإدراك ، بل عنده الإدراك." والغزالي يشير بهذا الفارق بين أن يكون الإدراك "بالنور" وبين أن يكون "عنده" إلى أن "النور" ليس علة في حدوث الإدراك، بل هو مجرد شرط لحدوثه. والفارق بين العلة والشرط عند الغزالي أن العلة ترتبط بالمعلول وجودا وعدما، في حين أن الشرط ليس كذلك، وهي تفرقة تسمح للغزالي بإزالة علاقات العلية والسببية في قوانين الطبيعة وفي الفعل الإنساني – بحصرها داخل دائرة الشرط – وذلك للاحتفاظ للإرادة الإلهية بالتدخل الدائم في شئون العالم(٥٤) وإذ ينحصر دور النور في كونه مجرد شرط لحدوث الإدراك، تصبح الروح الباصرة هي "الأولى"، أو "الأحق" باسم النور من النور. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن مسلك الغزالي هذا – التحريك

الدلالي باستخدام آليتي التوسيع والتضييق - يمثل نهجا ثابتا في الخطاب الديني المعاصر خاصة، وهو نهج أشرنا إلى بعض مظاهره في دراسة سابقة. (٥٥)

وتتواصل عملية التحريك الدلالي خطوة خطوة للوصول إلى المعنى "الحقيقي" من منظور الغزالي، فالمقارنة بين إدراك الروح الباصرة وبين الإدراك العقلي ينتهي في تحليل الغزالي إلى وسم الإدراك البصري بكل سمات النقص والقصور. وهكذا يصبح **"العقل أولى باسم النور من العين. بل بينهما من التفاوت ما يصح معه أن يقال إنه أولى، بل الحق أنه المستحق للاسم دونه."**(٥٦) لكن العقل الذي يتحدث عنه الغزالي هنا ليس العقل الاستدلالي الذي يكتسب المعرفة عبر حركته المعرفية انتقالا من المحسوس إلى المعقول، ومن الواضح إلى الغامض، اعتمادا على فعاليته الخاصة. إنه ليس العقل الاعتزالي القادر على الوصول إلى معرفة الله ومعرفة صفاته، والقادر كذلك على الاهتداء لكثير من الحقائق التي يأتي الوحي مصدقا لها. العقل الذي يتحدث عنه الغزالي هو العقل "القابل" للمعرفة تأتيه من الخارج، إنه "القلب" الذي أفرد له في موسوعته الكبرى **إحياء علوم الدين** بابا باسم "عجائب القلب"، سبق لنا أن استشهدنا ببعض ما جاء فيه. هذا العقل / القلب يحتاج إلى نور يشرق عليه بالحكمة حتى يصير مبصرا، وهذا النور - ولاحظ التحريك خطوة أخرى - هو "الأولى" باسم النور من العقل : "فعند إشراق نور الحكمة يصير العقل مُبْصرا بالفعل بعد أن كان مُبْصرا بالقوة. وأعظمُ الحكمة كلامُ الله تعالى، ومن جملة كلامه القرآنُ خاصة، فتكون منزلةُ آيات القرآن عند عين العقل منزلةَ نور الشمس عند العين الظاهرة إذ به يتم الإبصار. **فبالحري أن يسمي القرآن نورا كما يسمي الشمس نورا، فمثال القرآن نور الشمس ومثال العقل نور العين.** وبهذا نفهم معنى قوله : "فآمنوا بالله ورسوله والنور الذي أنزلنا" (سورة التغابن، آية ٨) وقوله : "قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نورا مبينا" (سورة النساء، آية ١٧٤)."(٥٧)

ولعلنا لاحظنا أن الغزالي لا يحرك الدلالة فقط في اتجاه عالم الملكوت، بل يجعل من هذا العالم كما سبقت لنا الإشارة "عالم المثل"، ويجعل من عالمنا عالم "المحاكاة". فنور الشمس مجرد "مثال" لنور القرآن، ونور العين مجرد مثال لنور العقل. وكما تحركت الدلالة في مستوى الوضع الأول - مستوى الدلالة عند العوام - من الأثر إلى المصدر، من الشعاع إلى الشمس مثلا، تتحرك الدلالة هنا في مستوى الوضع الثاني - مستوى الدلالة عند الخاصة - من القرآن / النور إلى النبي المصدر المباشر لهذا النور. يقول الغزالي تحت عنوان "دقيقة ترجع إلى حقيقة النور" : "إن كان ما يُبْصرُ نَفْسه وغيرَه **أولى** باسم النور، فإن كان من جملة ما يُبْصَرُ به غَيْرُه أيضا مع أنه يُبْصرُ نَفْسَه وغيرَه، **فهو أولى باسم النور من الذي** لا يؤثر في غيره أصلا، **بل بالحري أن يسمى سراجا منيرا** لفيضان أنواره على غيره. وهذه الخاصية توجد للروح القدسي النبوي إذ تفيض بواسطته أنواع المعارف على الخلائق. وبهذا نفهم معنى تسمية الله محمدا عليه السلام سراجا منيرا. والأنبياء كلهم سرج، وكذلك العلماء لكن التفاوت بينهم لا يحصى." (٥٨)

لكن إذا كان محمد والأنبياء كلهم مصادر غير مباشرة، فإن المصدر المباشر الذي يستمد منه الأنبياء نورهم هو "الأولى" و"الأحق" باسم النور من الأنبياء : "إذا كان اللائق بالذي يستفاد منه نور الإبصار أن يسمى سراجا منيرا، فالذي يقتبس منه السراج في نفسه جدير بأن يكنى عنه بالنار. وهذه السرج الأرضية إنما تقتبس في أصلها من أنوار علوية. فالروح

القدس النبوي يكاد زيته يضيء ولو لم تمسسه نار. ولكن إنما يصير نورا على نور إذا مسته النار. وبالحري أن يكون مقتبس الأرواح الأرضية هي الروح الإلهية العلوية التي وصفها علي وابن عباس رضي الله عنهما فقالا : إن لله ملكا له سبعون ألف وجه، في كل وجه سبعون ألف لسان يسبح الله بجميعها، وهو الذي قوبل بالملائكة كلهم فقيل يوم القيامة : يوم يقوم الروح والملائكة صفا (سورة النبأ، آية ٣٨)، فهي إذا اعتبرت من حيث يقتبس منها السرج الأرضية لم يكن لها مثال إلا النار." (٥٩)

هذا الملك الذي تمثله النار في عالمنا الأرضي هو الأحق والأولى باسم النور من الأنبياء لأنهم يستمدون نورهم منه، وهو الذي يعيرهم النور. لكن هذا الملك يستعير نوره بدوره من "حضرة الربوبية التي هي منبع الأنوار كلها " (٦٠) وهذا هو النور الأول الذي لا نور فوقه، وهو المستحق لاسم النور على الحقيقة، وكل ما سواه مما سبق لا يطلق عليه اسم النور إلا مجازا : "**بل أقول ولا أبالي إن اسم النور على غير النور الأول مجاز محض:** إذ كل ما سواه إذا اعتبر ذاته فهو في ذاته من حيث ذاته لا نور له، بل نورانيته مستعارة من غيره ولا قوام لنورانيته المستعارة بنفسها، بل بغيرها. ونسبة المستعار إلى المستعير مجاز محض ... فإذن النور الحق هو الذي بيده الخلق والأمر، ومنه الإنارة أولا والإدامة ثانيا. **فلا شركة لأحد معه في حقيقة هذا الاسم ولا في استحقاقه إلا من حيث يسميه به ويتفضل عليه بتسميته تفضل المالك على عبده إذا أعطاه مالا ثم سماه مالكا.** وإذا انكشف للعبد الحقيقة علم أنه وماله لمالكه على التفرد لا شريك له فيه أصلاً."(٦١)

هكذا يتداخل المجاز والاستعارة، وتصبح الأسماء كلها لله بالأصالة، وهو الذي يمنحها للبشر على سبيل الإعارة. ومعنى ذلك أن اللغة لا تنتمي من حيث الدلالة لهذا العالم الذي نعيش فيه، وإن كانت تنتمي إليه من حيث هي أصوات ومخارج حروف. تنتمي دلالة اللغة - لبابها الحقيقي - إلى عالم الملكوت وتدل عليه. في اطار هذا التصور تتحرك دلالة كلمة "النور" حركة أخيرة لتدل على محض الوجود في مقابل ظلمة "العدم"، وهكذا يسقط العالم والإنسان في ظلمة العدم، أو الوجود المجازي المستعار، ليخلص الوجود الحقيقي، والنور المحض، لله وحده : "مهما عرفت أن النور يرجع إلى الظهور والإظهار ومراتبه، فأعلم أنه لا ظلمة أشد من كتم العدم : لأن المظلم سمي مظلما لأنه ليس للإبصار إليه وصول، إذ ليس يصير موجودا للبصير (= الأعمى) مع أنه موجود في نفسه. فالذي ليس موجودا لا لغيره ولا لنفسه كيف لا يستحق أن يكون هو الغاية في الظلمة ؟ وفي مقابلته الوجود فهو النور: فإن الشيء ما لم يظهر في ذاته لا يظهر في غيره. والوجود ينقسم إلى ما للشيء من ذاته وإلى ماله من غيره. وما له الوجود من غيره فوجوده مستعار لا قوام له بنفسه، بل إذا اعتبر ذاته من حيث ذاته فهو عدم محض. وإنما هو موجود من حيث نسبته إلى غيره، وذلك ليس بوجود حقيقي ... **فالموجود الحق هو الله تعالى، كما أن النور الحق هو الله تعالى ... من هنا ترقى العارفون من حضيض المجاز إلى يفاع الحقيقة،** واستكملوا معراجهم فرأوا بالمشاهدة العيانية أن ليس في الوجود إلا الله تعالى."(٦٢)

هكذا انتهى الغزالي من تأويلاته المعتمدة على "التحريك الدلالي" لألفاظ اللغة - والذي يستند بدوره على آلية المخادعة الدلالية بالتوسيع والتضيق - لا إلى نفي الإنسان فقط، بل

إلى نفي العالم كله في منطقة الظل والظلمة. وإذا كان مفهوم "وحدة الوجود" يبدو خافتا عند الغزالي - رغم وضوحه - فلا شك أنه قد وضع لابن عربي الأساس الفلسفي الذي أقام عليه بناءه الفكري. وليست وحدة الوجود فقط هي التي أفادها ابن عربي من الغزالي، فقد اكتشفنا من خلال تحليلنا السابق بذور كثير من الأفكار والمفاهيم الخاصة باللغة والدلالة. من هنا يجب علينا أن نبرّىء ابن عربي من تهمة التناقض - سعيا للتقية - التي سبق أن اتهمناه بها لأنه يتمسك بالعقائد الأشعرية جنبا إلى جنب عقيدة وحدة الوجود. (٦٣) علينا في الوقت نفسه أن ننفي عن الغزالي الاتهام بالتناقض لجمعه بين النسقين الأشعري والصوفي في نظامه الفكري، فالحقيقة أن النسقين غير متعارضين. إن إنكار علاقات العلّية بين الظواهر الطبيعية وحبسها داخل دائرة العلاقات الشرطية من شأنه أن يؤدي إلى إلغاء فعالية القوانين الطبيعية إلغاءً تاماً. وإذا أضيف إلى ذلك نفي فعالية الإنسان وسلبه قدراته فالنتيجة الطبيعية لذلك كله إلغاء الوجود الظاهري لحساب وجود باطني هو "الأولى" بأن يكون الوجود الحق، ويدخل الوجود الظاهر المُدْرَك دائرة "المجاز". وتكتسب اللغة في هذا السياق ازدواجا دلاليا يُؤصِّله الغزالي ويترك لابن عربي مهمة صياغته بشكل متكامل ونهائي. وللقارىء أن يقارن بنفسه بين ما نطرحه هنا عن الغزالي وبين ما تطرحه دراسة أخرى - منشورة في هذا العدد من **ألف** - عن رمزية الألف عند ابن عربي. وإذ تنكشف هذه العلاقة الوثيقة بين الغزالي وابن عربي - أو لنقل بين النسق الفكري الأشعري ونسق منظومة وحدة الوجود - يتبين لنا شكلية تقسيم "التصوف" إلى : تصوف سني مقبول ومشروع يمثله الغزالي وتصوف فلسفي مرفوض ومدان - إلى حد التكفير - وهو التقسيم الذي تمت صياغته في عصور التأخر والانحطاط، ثم أخذه المستشرقون مأخذ التسليم وأشاعه دون فحص أو اختبار دارسو التصوف رغم اختلاف اتجاهاتهم وتَعَدُّد مناهجهم.

خاتمة

أليس من حقنا بعد ذلك كله أن نتحدث عن "مركبة المجاز" وعن إمكانية قيادتها في واحد من طرفي الحقيقة الدينية المزدوجة، أي في واحد من الطريقين اللذين أشار إليهما ابن عربي في نصنا الافتتاحي؟ لقد حاول المعتزلة والفلاسفة العقليون أن يقودوها في اتجاه تثبيت حقيقة العالم والإنسان، لكن الذين حاولوا قيادتها في الاتجاه الآخر كتبت لهم الغلبة لأسباب تاريخية بالمعنى السوسيولوجي للتاريخ. وليس لهذه الغلبة علاقة بالسلامة الفكرية الاعتقادية كما يحاول الأتباع المعاصرون أتباع الأشاعرة عامة - والغزالي خاصة - أن يؤكدوا، فللطريقين سندهما الاعتقادي في الطبيعة المزدوجة للحقيقة الدينية كما سبقت الإشارة. وإذا كان ابن عربي قد حاول جاهدا في مشروعه الفكري أن يجمع الطريقين ويستوعب الحقيقة الدينية كلها، فإنه اضطر أن يحتفظ بالازدواجية على جميع المستويات، خاصة على مستوى الدلالة اللغوية التي تعنينا هنا. وما يزال الخطاب الديني المعاصر يتعثر في محاولاته لتجاوز الازدواجية الدينية تلك، وهي ازدواجية تبدو أصيلة وجوهرية في بنية العقل الديني بشكل عام، أي أنها ليست صفة خاصة بالعقل الديني الإسلامي. ومن الصعب أن نتوقع إمكانية أن يفلح الخطاب الديني في تجاوز تلك الازدواجية. وفيما يتعلق بقضية "المجاز" نرى الخطاب الديني السائد والمهيمن إعلاميا - سواء في أجهزة الإعلام الرسمية

كالإذاعة والتليفزيون، أو في المساجد ومنابر الخطاب الديني في المؤسسات التعليمية - ينفي عن عالم ما وراء الطبيعة "المجاز" نفيا تاما وكاملا. وإنما يتم هذا النفي لحساب ترسيخ "الأسطورة" لا على مستوى المعتقد الديني فقط، بل على مستوى الوعي الاجتماعي كذلك.

إن الإيمان بحرفية الدلالات التي وردت في النصوص الدينية عن الله، خاصة ما ورد عن العرش والكرسي والملائكة الذين يحملونه، وما وردكذلك عن الحياة الأخروية كالصراط والحوض وعذاب القبر وناكر ونكير، ناهيك بما وردعن المسيخ الدجال والمعركة النهائية الفاصلة بين الكفر والإيمان، لا يمارس تأثيره على مستوى العقيدة وحدها. الأخطر من ذلك تأثير هذا الفهم الحرفي على بنية الوعي الاجتماعي والسياسي، وهو تأثير واضح وملموس في جميع مستويات واقعنا العربي الإسلامي. تتعدد أشكال النظم السياسية في عالمنا بين الملكي والجمهوري، نظام الحزب الواحد والتعددية الحزبية، نظم مدنية وأخرى عسكرية، لكنها تتفق جميعا في طابعها الديكتاتوري التسلطي القاهر. في عالمنا يتوحد شخص الحاكم بالوطن ويستوعبه داخله، بحيث يضحى نقد الحاكم خيانة للوطن، ويصبح الخلاف معه مروقا من الدين وهرطقة وإلحادا. هذا على المستوى السياسي المباشر، أما على مستوى الفكر والثقافة فالمأساة لا تقل فداحة، فالخطاب العربي في مجمله يتعامل مع المجاز بوصفه حقيقة، ويستبدل الكلمات بالأفعال، فيغرق في الخطابية الإنشائية، على حين يغرق العقل في مثالية مفرطة متعالية، تنتفي معها إمكانيات فهم الواقع وتحليله، ناهيك بالتغيير والتطوير.

إن ربط "مركبة" اللغة والمجاز بقاطرة الدين والعقيدة هو المسئول دون شك - كما اتضح من دراستنا تلك - عن حالة الارتباك والتشوش في فهم الظاهرة. لكن علينا أن نقرر أيضا أن تلك المسئولية مجرد مسئولية جزئية، وإنما تقع المسئولية الكلية على عاتق ربط مركبة الحياة كلها - بكل مستوياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والثقافية والفكرية والأخلاقية - بعجلة الدين والعقيدة. ومن الضروري الإشارة إلى أن هذا الربط ليس جزءا من العقيدة ذاتها، بل هو ربط حدث في لحظة تاريخية محددة من جانب قوى اجتماعية بعينها في معركة الصراع الاجتماعي والفكري في تاريخنا. لقد كانت الأجيال الأولى من المسلمين تدرك أن مجال الوحي والعقيدة مستقل عن مجال الخبرة والفعالية الإنسانية والطبيعية، ولم يتداخل المجالان إلا في سياق الصراع الذي أصلّ الإمام الشافعي من خلاله "هيمنة" مجال الدين والعقيدة على مجالات الحياة كلها. وكان هذا التأصيل بمثابة المهاد الذي أقام عليه الأشاعرة نسقهم الفكري، بكل التداعيات التي تمت مناقشتها هنا (٦٤) وإذا لم يكن الارتباط المشار إليه جزءا من بنية العقيدة، فليست الدعوة إلى فك ذلك الارتباط، بما نتج عنه من "هيمنة" النصوص الدينية، خروجا عن الدين أو مروقا من العقيدة. فللدين مجالات فعالية لا يستطيع أن ينكرها أحد. بما لا يستطيع أحد أن ينكره أن مجال الدراسات اللغوية والأدبية تقع خارج مجال تلك الفعالية. إننا نفهم ما وقع فيه القدماء ونفسره، ولكن من الخطر الفادح أن نكرره، أو أن نسمع لأحد بتكراره.

هوامش

١- أبو الحسن الأشعري، **مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين**، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٩م) ج ٢، الجزء

الأول، ص ٣٣٨. وانظر أيضا : عبد القاهر البغدادي، **الفرق بين الفرق**، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد،(القاهرة : مكتبة محمد علي صبيح)، ص ٢١١ - ٢١٢.

٢- أنظر: نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**،(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم ١٠، أغسطس ١٩٩١م)، ص ١٢٣ - ١٥٠.

٣- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١،(القاهرة :مكتبة القاهرة، ١٩٧٢م)، ج ٢، الجزء الثاني، ص ٢٤٤.

٤- **المرجع السابق**، الجزء الأول، ص ١٤٤ - ١٤٦.

٥- **السابق**، ص ١٤٦.

٦- **السابق**، الجزء الثاني، ص ٢٤٧.

٧- **السابق** نفسه.

٨- **السابق**، ص ٢٤٨ - ٢٤٩.

٩- **السابق**، ص ٢٦١.

١٠- **السابق**، الجزء الأول، ص ١٣٨.

١١- **السابق**، ص ١٣٩.

١٢- **السابق**، ص ١٤٠.

١٣- **السابق**، ص ١٤٣.

١٤- **السابق**، ص ١٤٨.

١٥- **السابق** نفسه .

١٦- **السابق**، ص ١٥٧.

١٧- **السابق**، ص ١٩٠.

١٨- **السابق**، ص ١٩٢ - ١٩٣.

١٩- **السابق**، ص ١٩٣.

٢٠- **السابق**، ص ١٩٤.

٢١- **السابق**، ص ٢٠٢.

٢٢- **السابق**، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

٢٣- **السابق**، ص ٢٠٧.

٢٤- انظر : محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، (بيروت : دار صادر، د. ت.)، الجزء الأول، ص ١٢٥ - ١٢٦، ٢١٣ - ٢١٤، ٢٨٨؛ والجزء الثاني، ص ٦٢٨. وانظر له أيضا : **التدبيرات الإلهية في اصلاح المملكة الإنسانية**، ضمن : **إنشاء الدوائر**، تحقيق :نيبرج، (ليدن : بريل، ١٣٣٩ هـ)، ص ١٥٧.

٢٥- نصر حامد أبو زيد، **الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة**، ط ١(بيروت : دار التنوير، ١٩٨٢م)، ص ٧٠ - ٨٢.

٢٦- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوي، وحمد أحمد جاد المولى، (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، د. ت.)، الجزء الأول، ص ٦.

٢٧- **المرجع السابق**، ص ١٦.

٢٨- **مقالات الإسلاميين**، الجزء الأول، ص ٢٧٣.

٢٩- **المرجع السابق**، ص ٢٥٣.

٣٠- **السابق**، ص ٢٥٢.

٣١- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، (بيروت : دار الفكر، ١٩٨٤م)، الجزء الأول، ص ٥٢.

٣٢- **مقالات الإسلاميين**، الجزء الأول، ص ٢٥٢.

٣٣- **السابق** نفسه.

٣٤- **أسرار البلاغة**، الجزء الثاني، ص ٢٦٣.

٣٥- انظر : طارق النعمان، "قضية اللفظ والمعنى عند عبد القاهر الجرجاني"، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة القاهرة ، كلية الآداب، ١٩٩٠ - ١٩٩١م، ص ٥-٣٨.

٣٦- نصر حامد أبو زيد، " نظرية التأويل عند الغزالي"(باللغة الإنجليزية)، **مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية**، العدد ٧٢، (١٩٨٧م).
٣٧- **أسرار البلاغة**، الجزء الثاني، ص ٢٦٤.
٣٨- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ط ٣،(القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٦م)، الجزء الأول، ص ١٥٥.
٣٩- "الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال"، على هامش **الكشاف**، الجزء الأول، ص ١٥٦.
٤٠- نصر حامد أبو زيد، "مفهوم النص: الدلالة اللغوية"، **مجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السنة التاسعة، العدد الرابع، (١٩٩١م) : ٩٩ - ١٠٦.
٤١- **مشكاة الأنوار**، تحقيق : أبو العلا عفيفي(القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م)، ص ٥٥. وانظر أيضا للغزالي، **جواهر القرآن**، ط ٥،(بيروت : دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣م)، ص ١١.
٤٢- **المرجع السابق**، ص ٥٠ - ٥١.
٤٣- انظر : **إحياء علوم الدين**، (القاهرة : دار الشعب، د. ت.)، ص ١٣٧٤. وانظر كذلك : **جواهر القرآن**، ص ٣١.
٤٤- **المرجع السابق**، ص ١٣٤٣.
٤٥- **السابق**، ص ١٣٧٣ - ١٣٧٤.
٤٦- **السابق**، ص ١٣٧٩. وانظر أيضا : **جواهر القرآن**، ص ١٢ - ١٤.
٤٧- **جواهر القرآن**، ص ٣٤.
٤٨- **المرجع السابق**، ص ٢٩ - ٣٠.
٤٩- انظر على سبيل المثال : الطبري ، **جامع البيان**، الجزء الثامن عشر، ص ١٣٥. والزمخشري : **الكشاف**، الجزء الثالث، ص :٦٧.
٥٠- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، **لطائف الإشارات**، تحقيق : ابراهيم بسيوني، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م)، الجزء الثاني، ص ٦١١.
٥١- **مشكاة الأنوار**، ص ٤٢.
٥٢- **السابق نفسه**.
٥٣- **السابق**، ص ٤٢ - ٤٣.
٥٤- انظر : **تهافت الفلاسفة**، تحقيق : سليمان دنيا، ط ٤ (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٨م)، ص ١٣٩.
٥٥- انظر : نصر حامد أبو زيد، "النصوص الدينية بين التاريخ والواقع"، **مجلة قضايا وشهادات**، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، العدد الثاني،(١٩٩٠م).
٥٦- **مشكاه الأنوار**، ص ٤٨.
٥٧- **السابق**، ص ٤٩.
٥٨- **السابق**، ص ٥١ - ٥٢.
٥٩- **السابق**، ص ٥٢.
٦٠- **السابق**، ص ٥٣.
٦١- **السابق**، ص ٥٤.
٦٢- **السابق**، ص ٥٥.
٦٣- انظر : **الفتوحات المكية**، الجزء الأول، ص ٣٨.
٦٤- انظر : نصر حامد أبو زيد، "الأيديولوجية الوسطية التلفيقية في فكر الشافعي"، **مجلة الاجتهاد**، دار الاجتهاد، بيروت، العدد الثامن، (١٩٩٠م).

المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري

ألفت كمال الروبي

أ - المثل بين القول المأثور والحكاية ذات المغزى

١ ـ لا تقدم الدلالة المعجمية لمادة "مثل" ما يستوعب الدلالات المختلفة التي استعمل بها هذا المصطلح في تراثنا الأدبي والنقدي والبلاغي؛ ذلك أن استعمال مصطلح "المثل" في الكتابات النقدية والبلاغية جاء معتمداً على الإشتقاقات المختلفة للمثل :(مثّل، تمثيل، مثال، مماثلة)، كما أن المعاجم العربية لم تلق بالا إلى التطور التاريخي لاستعمال كلمة "مثل" واشتقاقاتها، وما إذا كانت هذه الاستعمالات متزامنة أم متعاقبة. ومع أن هناك اتساعاً ملحوظاً في الدلالة المعجمية لمادة "مثل" **في لسان العرب** (ق ٨ هـ) عنها **في معجم الصحاح** (ق ٤ هـ)، يظل هذا الاتساع قاصراً عن أداء بعض الدلالات المطروحة لدى القدماء.

وقد قام بعض الباحثين المحدثين بتحديد الدلالات المختلفة لكلمة "مَثَل"، اعتماداً على التعريفات التي قدمتها كتب الأمثال للمثل، وعلى فحص مادة الأمثال نفسها المجموعة في تلك الكتب.[١] وعلى الرغم من تفاوت تعريفات "المثل" لدى المعنيين به، مثل أبي عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤ هـ)، ابن السكيت (ت ٢٤٣ هـ)، المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، الفارابي (أبو إبراهيم اسحاق) (ت ٣٥٠ هـ)، والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ)،[٢] فإنها جميعا تجاوز الدلالة المعجمية لكلمة "مثل" واشتقاقاتها.

ومفهوم "المثل" كما تشير إليه تلك التعريفات مجتمعة أنه قول سائر يستخدم في مواقف مماثلة أو شبيهة للموقف الذي استخلص منه، ومن أهم خصائصه أنه يتسم بالإيجاز ويعتمد على التصوير ـ حيث تكون الصياغة غير مباشرة ـ فضلا عن أنه يأخذ شكلاً ثابتاً لا يتغير، ولا يقتصر استعمال المثل على الاستشهاد به في المواقف المماثلة فقط؛ بل يظل يضرب مثلا في ذاته .

ويتسع مفهوم "المثل" من خلال تأمل الأمثال المجموعة والتي تضمها كتب الأمثال، ليشمل التعبير التصويري وغير التصويري، مثل الحكمة التجريدية، والأمثال التشبيهية أو التفضيلية (التي تكون على وزن أفعل من) بالإضافة إلى بعض العبارات الثابتة، التي تصف نموذجاً إنسانياً أو موقفاً خاصاً ثم تصبح متداولة.[٣]

وعلى هذا يتحدد مفهوم "المثل" من خلال كتب الأمثال في كونه القول المأثور الثابت السائر الموجز الذي يعتمد على الصياغة التصويرية أو التجريدية، الذي قد يستخدم في

ذاته، أو يستخدم في موقف مماثل لمورده الأصلي. وعلى الرغم من أن كثيرا من الأمثال السائرة تصويرية كانت أم تشبيهية أم تفضيلية ارتبطت بقصص متنوعة ترويها كتب الأمثال وغيرها من المصادر اللغوية والأدبية القديمة، فإنها كانت تختزل في تلك العبارات الوجيزة التي تتضمن الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة، وربما تتضمن إشارة إلى أصلها الذي نشأت منه، وهي تتحول فيما بعد إلى قول سائر يستشهد به فيما يناسبه أو يماثله من المواقف. ويدخل تحت هذا المفهوم (القول السائر) بعض الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة عن الرسول التي سميت أمثالا وألف فيها كتب متنوعة منذ القرن الثالث الهجري.(٤) كما يدخل تحت هذا المفهوم أيضا أمثال الشعراء، وهي الحكم التصويرية وغير التصويرية، التي اشتهر بها عدد من الشعراء مثل صالح بن عبد القدوس وأبي العتاهية والمتنبي والشريف الرضي، واعتبرت أقوالهم تلك من الأمثال السائرة لذيوعها وانتشارها.(٥)

٢ - ويكتسب "المثل" دلالة مغايرة في كتاب **كليلة ودمنة**، حيث يصبح دالا على الحكاية الرمزية ذات المغزى، ذلك أن الكتاب يُقدم للقارىء بوصفه أمثالا،(٦) فيقدم كل مثل بوصفه حكاية تحتاج إلى إعمال العقل والروية من أجل الوصول إلى الفكرة أو المغزى الذي تنطوي عليه. ويتردد هذا المعنى في أكثر من موضع في الكتاب، فيُذكر في المقدمة أن بيدبا الفيلسوف الذي كلف ـ في النص ـ بوضع هذا الكتاب "جعل كلامه على ألسن البهائم والسباع والطير، ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة ... ثم جعله باطناً وظاهراً كرسم سائر الكتب التي ترسم الحكمة، فصار الحيوان لهواً، وما ينطق به حكماً وأدباً ... فأصغت الحكماء إلى حكمه، وتركوا البهائم واللهو، وعلموا أنها السبب في الذي وضع لهم ... ."(٧) وذكر في باب عرض الكتاب "وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه. بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال، حتى ينتهي منه، ويقف عند كل مثل وكلمة، ويعمل فيها رويته."(٨)

من هنا تتبين الدلالة الرمزية للمثل، بوصفه حكاية من حكايات الحيوان، تقف وراءها فكرة ما، أو رأي لا يصل إليه إلا الحكماء والخواص. وعلى هذا يتكرر استخدام "المثل" بمعنى حكاية في مستهل كل باب من أبواب الكتاب الذي يقوم على حكاية رئيسية، قد تتفرع منها حكايات أخرى، يُقدم لها بوصفها أمثالا أيضا، لكل منها مغزاه الذي يؤكد الفكرة التي تقف وراء الحكاية الأصلية، بحيث يصبح كل من هذه الأمثال (أو الحكايات) شاهداً على رأي أو حكمة أو قاعدة أخلاقية أو سلوكية، يُتمثل به في مواقف مشابهة. وكثيرا ما يفصح النص صراحة عن الغرض من ضرب المثل، إما بعد انتهاء الحكاية الأصلية وإما بعد انتهاء الحكاية المتفرعة منها، فتستخدم عبارة : (ضربت لك هذا المثل ... لتعلم...).(٩) وبهذا تختزل الحكايات في أقوال تستخدم للتمثل بها.

٣ - وهكذا قُدمت **كليلة ودمنة** في الكتابات النقدية القديمة بوصفها أمثالا، فقد أشار الجاحظ إلى ذلك وإن لم يحدد المقصود بالأمثال، وقد استعمل "المثل" في مواضع أخرى دون أن يكون مقروناً **بكليلة ودمنة** ـ بوصفه مقابلا للحقيقة، أي مجازا . وليس هناك ما يقطع بأن مفهومه للمثل بوصفه مجازاً ـ يعتمد على التأويل ـ كان ذا علاقة بوصفه **لكليلة ودمنة** بأنها "أمثال" بمعنى أنها حكايات ذات مغزى، خاصة وأن شواهده التي قدمها كانت شواهد شعرية.(١٠)

واستخدمت "الأمثال" بمعنى الحكايات ذات المغزى لدى ابن وهب الكاتب (ق ٤ هـ)، وكان

هذا الاستخدام خاصاً بكليلة ودمنة، وقد اقترن مصطلح "الأمثال" عنده بالقصص.[١١] وهذا الاقتران يرادف اقتران الأمثال بالأحاديث[١٢] في نص كليلة ودمنة، ذلك أن الأحاديث (جمع حديث) تدل على الأخبار بالمعنى الواسع. ويرتد القصص عند ابن وهب إلى مفهوم الخبر والإخبار والفاعلية الوظيفية للخبر (من حيث هو خبر يروى للعظة والاعتبار). من هنا أطلقت "الأمثال" على كليلة ودمنة بوصفها حكايات (أو أخباراً أو أحاديث ذات مغزى). لقد تناول ابن وهب الكاتب كليلة ودمنة كأمثال في سياق الحيل الفنية الجزئية التي تستخدم في الصياغة الأدبية مثل الاستعارة وغيرها، ولم يضعها في تصنيفه لأشكال النثر، ومثل هذا التناول قد يوحي بفهم ما لقيام "المثل" على التصوير، والتصوير في هذه الحالة ليس إلا تجسيداً لفكرة ما من خلال شخوص (حيوانية أو غير حيوانية) تتحاور، وأحداث تتطور وفق منطق خاص، غير أنه لم يشأ أن يعرض لمثل هذه التفصيلات، لأن معالجته للأمثال من خلال كليلة ودمنة كانت موجهة للمغزى الذي تحققه هذه الأمثال وترمي إليه فقط، وليس لخصائصها الشكلية المميزة من حيث هي حكايات. لقد تعامل مع الأمثال تعامل الحكماء مستجيباً في هذا للأهداف المعلن عنها مسبقاً في نص كليلة ودمنة نفسه، فتجاوز "المثل" (الحكاية) إلى المغزى، حيث أصبح وسيطاً إلى المعنى أو الفكرة المجردة، واقتربت بهذا دلالة "المثل" (الحكاية) من دلالة "المثل" بمعنى القول المأثور الذي يستشهد به في المواقف المماثلة للأصل الذي صدر عنه.

وتساوت أمثال كليلة ودمنة لدى ابن وهب مع أمثال النص القرآني. وأمثال القرآن تشمل الصور المركبة التي غالبا ما تعتمد على التشبيه، وهو أمر يعرض له البلاغيون على نحو خاص، كما تشمل أيضا قصص الأنبياء والرسل والأولياء والصالحين الذين أشير إليهم في النص القرآني، غير أن ابن وهب كان معنياً بالأمثال القرآنية بمعنى القصص. وهذا يؤكد أن تناوله للمثل بوصفه "حكاية ذات مغزى" كان مرتبطاً بتحقيق تلك الغاية (المغزى)، خاصة وأن القصص القرآني قائم أساساً على فكرة ضرب المثل للعظة والاعتبار حيث يصبح المثل قريناً للحجة ووسيلة للإقناع. وقد أشار مصطفى ناصف إلى أن دلالة المثل على القصة القرآنية كانت منذ وقت مبكر، حيث أخذت القصة مأخذ المثل، الذي يهدف إلى التعليم والعظة،[١٣] ذلك أن الطبري ذكر في تفسير الآية القرآنية : "إذْ قال الحواريون : ياعيسى بن مريم هل يستطيع ربك أن ينزل علينا مائدة من السماء ؟" أن فريقاً من المفسرين ذهب إلى أن الله لم ينزل على بني إسرائيل مائدة، وأن قصة المائدةُ مثل ضربه الله تعالى لخلقه نهاهم به عن مساءلة نبي الله الآيات."[١٤]

وربما يذكر في هذا السياق ـ بتحفظ ـ جهد ابن رشيق في تناول الأمثال القرآنية، خاصة ما أسماه بالأمثال الطوال، وذلك في باب من أبواب كتابه العمدة، خصصه للأمثال السائرة. وقد شمل هذا الباب الحكم الذائعة والأمثال السائرة من القرآن وأقوال الرسول والشعر والنثر ... واستشهد ابن رشيق في هذا القسم المخصص للأمثال الطوال بعدد من الآيات القرآنية التي ترتبط بالقصص القرآني مثل :" ضرب الله مثلا للذين كفروا امرأة نوح وامرأة لوط ... ضرب الله مثلا للذين آمنوا امرأة فرعون..."[١٥] وكأنه عدّ القصة المشار إليها في كل من هاتين الآيتين وغيرهما من الآيات المرتبطة بالقصص من باب المثل يضرب للعظة والاعتبار. وفي هذا ما يدعو إلى القول بأن إحدى دلالات المثل ـ عنده ـ تقترب من مفهوم الأمثولة أي الحكاية ذات المغزى، لا سيما أن وصفه لهذه الأمثال بأنها طوال يشير إلى التفصيلات

التي تقوم عليها، غير أن هذه التفصيلات ذات الطابع القصصي لا تعنيه إلا من حيث إفادتها المغزى، أي من حيث هي مثل يضرب أو مثال يُقاس عليه للتأسُي والعبرة. ويزكي هذا القول وقوف ابن رشيق عند بعض الدلالات اللغوية للمثل، والتي تفيد "المثول بهدف التأسّي والعظة والزجر والأمر أو تفيد معنى المثال الذي يحذى عليه، ويجعل مقياساً لغيره."(١٦)

٤ ـ كذلك استخدمت "الأمثال" مرة أخرى مقترنة بالقصص لدى بعض الفلاسفة المعنيين بالشعر، وأطلقت على **كليلة ودمنة** بوصفها نموذجاً للأمثال والقصص، وقد اكتسب المثل في ذلك السياق صيغة دلالية جديدة، حيث أصبح يدلُ على "الخرافة"(١٧) التي تجاوز حدود الممكن والمحتمل في المحاكاة الشعرية بسبب قيامها على عالم مختلق ليس له وجود قط (عالم الطيور والحيوانات المتحاورة في **كليلة ودمنة**). وقد وضعت الخرافة في مقابل المحاكيات والتخييل الشعري، وبدت مغايرة للمحاكاة الشعرية من حيث الغاية وطبيعة كل منهما؛ فالغاية من الخرافة هي التعقل أي إفادة رأي أو خبرة أو حكمة ما مستخلصة منها ومترتبة عليها. ومن هنا يصبح الخرق الذي تقوم عليه لحدود ما هو ممكن ومحتمل مجرد مَعْبَر للوصول إلى النتيجة أو الغاية المراد تحقيقها، ولا يخفى أن هذه الغاية هي التي تبرر قيام الخرافة أصلا. وقد لاحظنا من قبل أن هذا التعقل من اختصاص فئة بعينها هي فئة العقلاء والحكماء، أشير إليها في نص **كليلة ودمنة** ذاته. أما غاية التخييل فهي التأثير وليس التعقل أو إفادة رأي معين أو نتيجة تجربة ما. والتخييل في الشعر ـ عند الفلاسفة ـ لا يعمل إلا بوصاية العقل وتوجيهه لارتباط عمله (أي التخييل) بالسلوك والانفعال الإنسانيين. إنه لا يستخدم لأداء فكرة ما، وإنما لاستثارة المتلقي للإقبال على فعل ما أو سلوك ما أو لتنفيره من آخر. وإذا عرفنا أن التخييل يعتمد على استخدام خاص للغة، يتمثل في استخدام المجازات والصور البلاغية كافة كوسائط لتجميل معنى ما أو تقبيحه، حيث تكون هذه الوسائط مقصودة في ذاتها لتحدث التأثير المطلوب، فإن "التزاويق" ـ على حد استعمال نص **كليلة ودمنة** ـ التي تعتمد عليها "الخرافة" بمصطلح الفلاسفة تكون وسيلة لإثبات فكرة ما تقف وراءها، وعلى المتعقل استخدام فكره ورويّته من أجل الوصول إليها. وهنا ربما تدخل "الخرافة" أي "الحكاية ذات المغزى" تحت المعاني العقلية التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في مقابل المعاني التخييلية. وربما يلتقي عبد القاهر مع الفلاسفة في هذا، حيث جعل المعاني العقلية وهي التي يشهد العقل بصحتها تشمل الأمثال القديمة والحكَم المأثورة عن الحكماء.(١٨)

٥ ـ لقد اكتسب "المثل": في نص **كليلة ودمنة** وعند ابن وهب الكاتب والفلاسفة معنى كلياً، بحيث دل على الحكاية ذات المغزى. وهذا يعني أنه يختلف بوصفه حكاية ذات مغزى ـ أو بوصفه خرافة تهدف إلى التعقل ـ عن الصور البلاغية الجزئية وعن المجاز بالمعنى البلاغي المحدود. وعلى الرغم من اقتراب المثل (الحكاية ذات المغزى) من القول المأثور، حين يختزل في المغزى أو الحكمة أو الفكرة العقلية المجردة،(١٩) فإن الدلالة الكلية له (بوصفه حكاية) تظل قائمة. وهو يختلف في الوقت نفسه عن "المثل" بمعنى القول المأثور أو السائر على الرغم من ارتباط ذلك النوع من الأمثال بصورة كلية وهي "القصة المنشأ." وعلى الرغم مما يتضمنه أحيانا في صياغته الموجزة من إحالة إلى الأصل القصصي الذي تولّد منه. ذلك أن العبارة المجردة أو حتى التصويرية التي يتشكل منها المثل تصبح هي الشاهد الثابت الذي

لا يتغير (يلاحظ أن الثبات شرط من شروط المثل بمعنى القول المأثور أو السائر) حيث تختفي الصورة الحسية التفصيلية لتبقى العبارة الموجزة المجردة.

وبهذا تتردد دلالة "المثل" في الكتابات الأدبية والنقدية القديمة بين دلالة جزئية (الحكمة المستخلصة أو العبرة المستفادة) ودلالة كلية (الحكاية ذات المغزى)، كما تتردد بين معنى حسي هو الأصل (القصة أو الموقف) وآخر عقلي هو المغزى. وفي كل الحالات ينتمي المثل ـ بهاتين الدلالتين ـ إلى النثر ويختص به، ويصبح ذا صلة حميمة بشكل خاص من أشكال النثر وهو القصص، سواء كان في النثر الأدبي أو النص القرآني. إلا أن استعمال المثل بمعنى "الحكاية" أو "القصة" في كتابات النقاد القدماء تم في أضيق الحدود، وفيما يتعلق **بكليلة ودمنة**؛ ذلك أن الكتابات النقدية القديمة لم تعنَ بالنصوص القصصية ذاتها، برغم ما حظي به كتاب **كليلة ودمنة** من اهتمام نسبي من النقاد.

٢ ـ المثل بين المجاز والتشبيه

١ ـ استخدم مصطلح "المثل" في الكتابات البلاغية القديمة بمعنى التمثيل.[٢٠] وكان استعمال مصطلح "مثل" هو الأسبق، ذلك أنه كان من أول المصطلحات التي بدأت تظهر في الدراسات القرآنية المبكرة للدلالة على المجاز أو الصور البيانية.[٢١] كما استخدم مصطلح "المماثلة" أيضا بمعنى التمثيل،[٢٢] إلا أن استعمال "المثل" كان أكثر تردداً في الكتابات البلاغية التي كثيرا ما جمعت بين استعمال "المثل" أو "ضرب المثل" والتمثيل. ويبدو أن هذا التعدد في المصطلح، الذي كان مظهراً من مظاهر عدم استقرار المصطلح البلاغي، هو الذي حدا بعبد القاهر الجرجاني إلى محاولة حسم هذا الأمر، فنص على أن كلا من المثل والمماثلة يستعمل بمعنى التمثيل.[٢٣] ولم يمنع هذا من تردد مصطلح "المثل" عنده بمعنى "التمثيل."[٢٤] إلا أن استعماله "للمثل" و"الأمثال" ظل محفوفا بكثير من عدم التحدد، حيث التبس عنده المثل بالمعنى البلاغي ـ أي كصورة بلاغية ـ بالمثل بمعنى القول السائر أو الحكمة.[٢٥] وهذا ما تنبه إليه ابن رشيق حين فصل بين التمثيل والمثل (القول السائر) وجعل لكل منهما باباً مستقلا في كتابه **العمدة**.[٢٦] وعلى هذا قدَّم "التمثيل بوصفه صورة بلاغية، ثم عرض للمثل السائر، الذي شمل عنده القرآن والحديث النبوي والشعر والنثر.

وقد اختلفت النظرة إلى المثل (التمثيل) من حيث اختصاصه بالشعر فقط دون النثر، ذلك أن بعض المهتمين بالشعر ـ مثل قدامة بن جعفر والفارابي[٢٧] وابن سينا ـ اعتبروا التمثيل أداة تصويرية تخص الشعر وحده، مثله مثل التشبيه والاستعارة. وبدا واضحاً عند الأخيرين أن اختصاص "المثل" (التمثيل) بالشعر يرجع إلى ارتباطه الحميم بالتخييل الشعري، الذي يميز الشعر نوعياً عما عداه من الأشكال النثرية.

غير أن النظرة السائدة في الكتابات البلاغية القديمة هي أن "المثل" (التمثيل) أداة من أدوات التصوير البياني في الشعر والنثر على حد سواء، كما يدخل في هذا أيضا النص القرآني؛ ذلك أن معالجة البلاغة العربية "للمثل" تمت من خلال التعامل المباشر مع النص القرآني والنصوص الأدبية شعراً كانت أم نثرا. وأياً كان الأمر، فقد قرن التمثيل سواء كان في الشعر أم في النثر بالمجاز، وجعل ضرباً من ضروبه مثل الاستعارة.

٢ ـ قرنت الكتابات البلاغية (قبل عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١ هـ) بين المثل والمجاز من حيث مخالفته الأصل أو مقابلته الحقيقة أو حمله المعنى على غير الظاهر. وشُكلت البدايات الأولى لهذا الاقتران عند الجاحظ، الذي استعمل المجاز في التأويل.(٢٨) لقد جعل الجاحظ "المثل" وسيلة من وسائل تأويل المعنى وحمله على غير الظاهر،(٢٩) لاسيما أن هذا التأويل كان دافعه فكره الاعتزالي القائم على التوحيد. وهذا ما يبديه تعليقه على قول أشهب بن رميلة :

هم ساعد الدهر الذي يُتقى به   وما خير كف لا تنوء بساعد

قوله هم ساعد الدهر إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع، وقد قال الراعي :

هم كاهل الدهر الذي يُتقى به   ومنكبه إن كان للدهر منكب (٣٠)

فالجاحظ يجعل الصورة في قول الشاعر (ساعد الدهر) مثلا على التأويل خشية أن تنسب القدرة أو القوة إلى الدهر دون الله، وتلافياً لشبهة الاشتراك مع الله في صفات تخصه. وإيثار الجاحظ لاستعمال المثل دون الاستعارة ـ حيث ينطبق المثل هنا على الاستعارة ـ يرجع إلى عدم شيوع مصطلح "الاستعارة" آنذاك، فضلا عن عدم استقرار المصطلح البلاغي بصفة عامة. (٣١) ومن هنا يرتد إطلاق "المثل" ـ بوصفه صورة من صور المجاز ـ عند الجاحظ إلى أسباب عقائدية، الأمر الذي يدعوه إلى تأكيد ذلك بقول الراعي السابق، الذي تراجع فيه الشاعر مشككاً في نسبة هذه الصفات إلى الدهر دون الله (إنْ كان للدهر منكب).

إلاّ أن أخذ المجاز أو المثل على التأويل لم يرتبط دائما بالجانب العقائدي على نحو مباشر عند مَنْ تعرض للمثل والتمثيل في الكتابات البلاغية المبكرة ، فبعض شراح الشعر من اللغويين أطلقوا مصطلح "المثل" على الصور الاستعارية المركبة بصفة عامة، وعلى القائم منها على التشخيص بشكل ملحوظ. فأبو عبيدة بن معمر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـ) في شرحه للنقائض يستعمل المثل بمعنى المجاز أو الاستعارة على التأويل.(٣٢) كما جعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) التمثيل قسماً من أقسام المجاز.(٣٣) وعلى الرغم من دفاعه عن المجاز، ونفيه صفة الكذب عنه، فهناك اختلاف واضح بين نظرتي الجاحظ وابن قتيبة إلى المجاز بوصفه وسيلة من وسائل التأويل؛ ذلك أن المجاز عند الأخير ليس إلا طريقة من طرق التعبير المعروفة والمدركة سلفاً لدى العرب القدماء. وبعبارة أخرى تمثل المجازات عند ابن قتيبة جزءا ثابتاً لا ينفصل عن اللغة التي يستخدمها العرب؛ فهو ينظر إلى المجاز في عبارات مثل : "نبت البقل، طالت الشجرة، أينعت الشجرة"، على أنه أمر مألوف ومتعارف عليه في اللغة لدى الجميع. وهذا هو أحد مبررات الدفاع عن المجاز عنده، ونفي شبهة الكذب عنه. (٣٤)

ويعتمد أبو جعفر بن النحاس ـ وهو أحد شراح المعلقات (ت ٣٣٨ هـ) ـ على المبدأ ذاته ـ عند ابن قتيبة ـ حين يستعمل مصطلح "التمثيل" ويطلقه على الاستعارة بشكل عام في شرحه للمعلقات التسع، حيث نجده يبرر استخدام الاستعارات القائمة على التشخيص بأنها من الاستعارات المتكررة عند العرب. (٣٥)

ومن الواضح أن الصور الاستعارية التي كانت تعتمد على التخييل أطلق عليها القدماء

مصطلح "تمثيل" بدلا من الاستعارة، وقد كان هذا بسبب عدم ثبات المصطلح البلاغي واستقراره، لاسيما أن بعض القدماء المتأخرين مثل صاحب **نَضْرة الإغريض** (وهو المظفر العلوي ت ٦٥٦ هـ) قد نوّه بذلك في حديثه عن الاستعارة قائلا : "كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون : فلان كثير الأمثال. ولقبها بالاستعارة ألزم لأنه أعم، ولأن الأمثال كلها ليس تجري مجرى الاستعارة ... ."(٣٦)

ويشمل انتقاد المظفر العلوي كثيراً من الذين اهتموا بالتمثيل مثل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي، ومن أهمهم قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) الذي جعل التمثيل خاصاً بالشعر وحده، وذلك حين رأى أنه يوازي "الكلام الشعري" في أحد تعليقاته على نموذج من نماذج التمثيل التي أوردها في كتابه **نقد الشعر**.(٣٧) وبعبارة أخرى بدا التمثيل ـ عنده ـ سمة من السمات الجوهرية التي تميز لغة الشعر عما عداها، وقد اشترك في هذا مع خمس خصائص أخرى "تنتج من تآليف المعني والمبني في الشعر" هي المساواة والإشارة والإرداف والمطابق والمجانس، وهذه الخصائص تؤكد أن المعنى الشعري له كيفية خاصة في تقديمه من خلال التقديم المجازي.(٣٨) وعلى هذا عرّف قدامة التمثيل بقوله : "أنْ يريد الشاعر إشارة إلى معنى ما فيضع كلاماً يدلّ على معنى آخر، وذلك أن المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أنْ يشير إليه." (٣٩) فالتمثيل ـ عنده ـ يدلّ على التعبير عن المعنى المراد توصيله بصياغة غير مباشرة (تدل على معنى آخر). وكثير من النماذج الشعرية التي استشهد بها على التمثيل تدخل في الاستعارة. وقد استخدم معظمها بوصفها شواهد على التمثيل أيضا عند كل من أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)، وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ).

ولا يختلف تعريف التمثيل أو المماثلة عن أبي هلال العسكري، وابن سنان الخفاجي عن تعريف قدامة له، فهو عندهما صورة من صور المجاز، حيث تستخدم العبارة في غير معناها، أو يشار إلى المعنى بتعبير لا يدل عليه مباشرة.(٤٠) وعلى الرغم من ذلك فقد اعترض أبو هلال العسكري على أحد الشواهد، التي استخدمها قدامة في حديثه عن التمثيل،(٤١) مشيراً إلى أنه أقرب إلى الاستعارة. ورغم هذا الاعتراض فقد كانت شواهد التمثيل عنده تشمل الاستعارة كذلك.(٤٢) إلا أن الصور التمثيلية التي أوردها العسكري ليست إلا مجموعة من التعبيرات الشائعة الثابتة المتواطأ عليها لدى العرب القدماء، إذْ هي معروفة سلفاً ومتداولة فيما بينهم مثل قولهم : "'فلان نقي الثوب'؛ يريدون به أنه لا عيب فيه. وليس موضوع نقاء الثوب البراءة من العيوب؛ وإنما استعمل فيه تمثيلاً." وكذا قول امرىء القيس :

ثيابُ بني عَوْف طهارى نقية   وأوجههم عند المشاهد غـــرّان

وكذلك قولهم : "فلان طاهر الجيب"؛ يريدون أنه ليس بخائن ولا غادر. وقولهم : "فلان طيب الحُجْزة"؛ أي عفيف ... وقال الأصمعي : " إذا قالت العرب : الثوب والإزار؛ فإنهم يريدون البَدن، ... ويقولون : فلان أوسع بني أبيه ثوبا؛ أي أكثرهم معروفاً. وفلان غَمر الرداء؛ إذا كان كثير المعروف .. قال كُثير :

غَمْر الرداء إذا تبسم ضاحكاً   غَلِقت لضحكته رقاب المـــال

وكذلك قولهم : فلان رحب الزراع، وفلان دنس الثوب؛ إذا كان غادراً فاجراً ..."(٤٣)

يَصْدُر أبو هلال العسكري هنا عن المبدأ ذاته الذي وضعه ابن قتيبة، وطبقه أبو جعفر بن النحاس، وهو أن التمثيل فضلا عن أنه يشمل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص، فهو يرتد أيضا إلى كثير من التعبيرات الثابتة والشائعة الاستخدام مما قالته العرب، واستعمله الشعراء فيما بعد. وإذا كان الرجوع إلى اللغة (الاستخدام اللغوى المتداول) مظهراً من مظاهر قبول التعبيرات التمثيلية القائمة على المجاز، وتبريراً لوجودها في الوقت نفسه، فإن هذا يكشف ــ من وجه آخر ــ عن معنى من معاني المثل (التمثيل) عند البلاغيين، يقرب قليلا من "المثل" بمعنى القول السائر أو المأثور في كتب الأمثال. ومن هنا كان التداخل بين المثل بهذا المعنى الأخير، والمثل بمعنى التمثيل البلاغي. ودلالة التمثيل ــ هنا ــ على التعبير الشائع تختلف عن الأقوال الشعرية الخاصة ببعض الشعراء التي تحولت في ذاتها إلى أمثال ذائعة لما تنطوي عليه من الحكمة.

وقد حدد قدامة من الصور التي سماها تمثيلا (ما يجري منها مجرى المثل لفظاً ومعنى)، وهو ما ينطبق على قول الشاعر :

ألم تك في يمنى يديك جعلتني — فلا تجعلني بعدها في شمالكا
ولو أنني أذنبت ما كنت هالكاً — على خصلة من صالحات خصالكا

قال قدامة :

فعدل عن أن يقول في البيت الأول أنه كان مقدماً فلا يؤخره، أو مقرباً فلا يبعده، أو محتبى فلا يجتنبه، إلى أنْ قال إنه كان في يمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه 'بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل'.(٤٤)

من الواضح أنه يفرق مبدئيا بين المثل كقول سائر والتمثيل البلاغي الاستعاري، فليس كل تمثيل يمكن أنْ يجري مجرى المثل، والدليل على ذلك شواهده، التي استدل بها على التمثيل، ولم يعقب عليها بمثل ذلك التعقيب السابق. وإذا تأملنا تعليقاته على الأبيات التي عدّها نماذج للتمثيل وجدنا التمثيل عنده لا يعني "مثلا" وإنما هو ذلك التعبير غير المباشر الذي يعتمد على "الإشارة" أو "الإيماء"، وقد تكون هذه "الإشارة" "بعيدة" أو "بعيدة ظريفة". وقد يكون "الإيماء" أيضا إيماءً غريبا ظريفا.(٤٥) وارتباط التمثيل بالإشارة والإيماء يرجع إلى اختصاص التمثيل بالشعر واللغة الشعرية ذات الطبيعة الخاصة عند قدامة، وإلى كون التمثيل وسيلة من وسائل التعبير التخييلي والإيحائي التي يلجأ إليها الشاعر.

وقد تكرر إيراد هذا الشاهد الذي أورده قدامة عند أبي هلال العسكري وابن سنان الخفاجي، بوصفه شاهداً على المماثلة عند الأول، والتمثيل عند الثاني. ونظرا لاهتمام أبي هلال العسكري برد التعبير إلى أصله، فقد ذكر أن الأصل الأول لهذه المماثلة قول طرفة :

أبيني أفي يمنى يديكِ جعلتني — فأفرح أم صيرتني في شمالك

ومن هنا يمكن أن نفهم السبب الذي جعل قدامة يخص قول الرماح بن ميادة السابق بأنه التمثيل (الذي يجري مجرى المثل). فالشاعر استخدم الصورة التمثيلية ذاتها، لكن في سياق آخر مغاير للسياق الأصلي (الغزل). وهذا يعني أن هذا التعبير الثابت الجاهز أصبح بمثابة المثل الذي يمكن أن يستشهد به في الموقف المماثل للموقف الأصلي الذي استخدمه فيه الشاعر الأول. (الشاعر كان مقرباً ممن يحب ثم أصبح لا يحظى بهذه المكانة). وعلى هذا تحول التمثيل إلى تعبير ثابت أو "مثل" كما رأى قدامة. ومما يؤكد هذا أن قدامة استخدم مصطلح "المثل" في تعقيبه على شاهد آخر من شواهد التمثيل عنده، وهو قول الشاعر :

راح القطين من الثغراء أو بكروا وصدفوا من نهار الأمس ما ذكروا
قالوا لنا وعرفنا بعد بَيْنِهم قولا فما وردوا عنه وما صدروا

قال قدامة : " فقد كان يستغني عن قوله 'فما وردوا عنه ولا صدروا' بأن يقول فما تعدوه أو تجاوزوه، ولكن لم يكن له موقع الإيضاح وغرابة المثل، لقوله : فما وردوا عنه ولا صدروا." [٤٦] واستعماله لمصطلح "المثل" الذي ينطبق على قول الشاعر "فما وردوا عنه ولا صدروا" يرجع إلى شيوع استعمال الورود والصدور في غير معنييهما الأصليين، من ذلك قول عمرو بن كلثوم :

بأنَّا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمراً قد روينا

ومن اللافت للانتباه أن أبا جعفر بن النحاس — وهو معاصر لقدامة — عدّ هذا البيت تمثيلا. [٤٧] ولعلنا لم تنس أن أبا جعفر بن النحاس ردّ كثيراً من الاستعارات التشخيصية، التي عدّها تمثيلات، إلى أنها من التعبيرات المتكررة عند العرب القدماء.

لقد بدأ النظر إلى المثل (التمثيل) على أنه مرادف للمجاز عند الجاحظ. وقد أكدت الشواهد التي استخدمت في الكتابات البلاغية عند الجاحظ وغيره أن المعنيَّ بهذا المجاز هو الاستعارة المركبة خاصة، أو الاستعارة القائمة على التشخيص. كما أظهرت شواهد البلاغيين أيضا أنه كان يُقصد به التعبير الاستعاري الشائع، الذي استخدم عند العرب الأولين أو المتداول. ومن هنا تداخل المثل مع التمثيل، بحيث تحول التمثيل البلاغي أحيانا إلى "مثل"، خاصة عند قدامة بن جعفر في القرن الرابع الهجري. ثم تحدد النظر إلى "التمثيل" بوصفه ضربا من ضروب الاستعارة بعد ذلك مع بداية القرن الخامس الهجري، كما ذهب إلى ذلك الباقلاني (ت ٤٠٣هـ). [٤٨] وهذا ما استقر لدى ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) أيضا، الذى نص على أن التمثيل ضرب من ضروب الاستعارة، [٤٩] فضلا عن أن شواهده التي استدل بها على التمثيل كانت تمثل الاستعارات المركبة والقائمة على التشخيص. ومن هنا نجد ابن رشيق ينتقد من يخلط بين "المثل" بمعنى القول السائر، مثل : "أن تسمع بالمعيدي خير من أنْ تراه،" أو "على أهلها جنت براقش" وبين التمثيل البلاغي، وذلك تعقيبا على قول الحطيئة :

قوم إذا عقدوا عقداً لجارهم شدوا العِناج وشدوا فوقه الكربا [٥٠]

قال ابن رشيق : "وأما قولهم في تفسير ما يقع في الشعر من جنس قول الحطيئة : 'شدوا العناج وشُدّوا فوقه الكربا' هو مثل؛ فإنما ذلك مجاز، أرادوا التمثيل." (٥١)

ينبه ابن رشيق إلى أن استخدام الشاعر إحكام شد الحبال التي تُمسك بالدلو ــ الذي يُدلى في البئر حتى لا يقع ــ للدلالة على تمسك مَنْ يمدحهم بعهودهم مع جيرانهم وثباتهم عليها دلالة على شدة وفائهم ــ استخدام مجازي يدخل تحت ما سبق أن سمّاه بالتمثيل. وليس التمثيل عنده إلا ضربا من ضروب الاستعارة. وعلى هذا فإن قول الحطيئة يتضمن تمثيلا استعارياً. وهناك فرق كبير بين "المثل" كما حدده ابن رشيق والتمثيل الاستعاري أيضا.

٣ ــ غير أن النظرة إلى المثل (التمثيل) بوصفه مجازاً أو ضرباً من ضروب الاستعارة بدأت تأخذ مساراً جديدا عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ). لقد جعل عبد القاهر التمثيل قسماً رئيساً من أقسام المجاز، وجاء هذا التصنيف واضحاً في دلائل الإعجاز. قال عبد القاهر : "وأما المجاز فقد عوّل الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز، والكلام في ذلك يطول ... وأنا أقتصر ههنا على ذكر ما هو أشهر منه وأظهر. والاسم والشهرة فيه لشيئين : الاستعارة والتمثيل، وإنما يكون التمثيل مجازاً إذا جاء على حد الاستعارة." (٥٢)

لقد عدّ عبد القاهر التمثيل صنفا من أصناف المجاز، مثله مثل الاستعارة. ومعنى المجاز هنا قائم على نقل الألفاظ من معناها الأصلي إلى معنى آخر مغاير. إلاّ أن تصور عبد القاهر للتمثيل على أنه مجاز استعاري يبدو كما لو كان وضعاً غير ثابت، ليس دائما ولا أصليا؛ ذلك أن الأصل في نظرته إلى التمثيل أنه قسم من أقسام التشبيه. ولو نظرنا إلى تحليله للشواهد التي يستدلّ بها على التمثيل الاستعاري، وجدناه يردها إلى أصلها وهو التشبيه؛ بل إن التشبيه يصبح أصلا للاستعارة والتمثيل المجازي مع اختلاف :

> وأما التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك . على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه : 'أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى.' فالأصل في هذا : أراك في ترددك كمن يُقدم رجلاً ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك : 'رأيت أسداً،' رأيت رجلا كالأسد، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة وهكذا كل كلام رأيتهم قد نحوا فيه نحو التمثيل، ثم لم يفصحوا بذلك، وأخرجوا اللفظَ مخرَجَه إذا لم يريدوا تمثيلا.(٥٣)

لقد تردد التمثيل عند عبد القاهر بين المجاز الاستعاري والتشبيه. وعلى الرغم من أنه حاول أن يضع حدوداً تفصل بين المثل والتشبيه والاستعارة، بعد أن جعل هذه الأنواع الثلاثة أصولا كبرى للكلام وأقطاباً تدور حولها المعاني،(٥٤) فإن تناوله لهذه الأصول يكشف عن التداخل والتشابك فيما بينها، بحيث يصبح التشبيه أصلا للتمثيل والاستعارة، كما تقوم الاستعارة مرة على التشبيه (وهنا تصبح فرعاً من أصل) ومرة على التمثيل (وهنا تصبح فرعاً من فرع). لقد جعل عبد القاهر التشبيه قاعدة ينطلق منها مرة إلى التمثيل ومرة إلى الاستعارة. ومع أن ابن رشيق جعل التشبيه أصلا للتمثيل والاستعارة على حد سواء،(٥٥) فإن عبد القاهر حاول أن يُنظّر لهذه المسألة ويقعدها(٥٦) بشكل أكثر تفصيلا، محدداً أوجه

الالتقاء من عدمه بين الأصول والفروع.

والمبدأ العام في التفرقة بين الاستعارة والتشبيه وكذلك التمثيل القائم على التشبيه ـ عند عبد القاهر ـ هو أن الألفاظ في الاستعارة تستعمل استعمالا مخالفاً لاستخدامها الحقيقي، ونقلها من مجالها الدلالي الخاص بها إلى مجال دلالي آخر. وشرط هذا الانتقال من المعنى الأصلي إلى المعنى المجازي، أن تكون هناك علاقة مشابهة بينهما. لكن هذا لا يستدعي القول بأن التشبيه هو الاستعارة، أو أن أي تشبيه يصلح لأن يصبح استعارة، وبالتالي لا يصح أن نقول إن أي تمثيل يصلح لأن يكون استعارة، لأن الاستعارة تقوم على إسقاط ذكر المشبه،(٥٧) وهذا لا يصح في جميع الأحوال، أي عندما لا تكون المشابهة صريحة وواضحة ويكون وجه الشبه غامضا.(٥٨) وفي هذه الحالة يصبح للتمثيل (الذي هو قسم من أقسام التشبيه) أهمية خاصة، حيث تبدو بعض صوره أكثر تعقيداً من الاستعارة.

والاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ بناء على ما سبق "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل." (٥٩) وتفصيل ذلك أنها تقوم على المشابهة، التي تقتضي وجود مشبه ومشبه به، كما هو الحال بالنسبة للتشبيه والتمثيل غير الاستعاري. غير أن الاستعارة التي تقوم على التشبيه تختلف عن الأخرى، لأنَّ المشابهة في الحالة الأولى تكون حسية، وفي الحالة الثانية تكون عقلية. يقول عبد القاهر : "... فإذا كان الشَّبَه بين المستعار منه والمستعار له من المحسوس والغرائز والطباع وما يجري مجراها من الأوصاف المعروفة كان حقها أن يقال إنها تتضّمن التشبيه، ولا يقال إن فيها تمثيلا وضَرَبٌ مَثَل، وإذا كان الشبه عقلياً جاز إطلاق التمثيل فيها، وأن يقال ضُرب الاسم مثلا لكذا، كقولنا ضُرب النور مثلا للقرآن والحياة مثلا للعلم." (٦٠)

يختلف التمثيل الاستعاري ـ عند عبد القاهر ـ عن الاستعارة القائمة على التشبيه، لأن علاقة المشابهة في التمثيل الاستعاري لا تكون واضحة وصريحة، لأنها غير محسوسة. ويطلق عبد القاهر على هذا النوع من الاستعارة اسم "المثل"، وسواء كان التمثيل الاستعاري مفردا أو مركبا فهو يضرب مثلا لشيء آخر. ومن هنا تأخذ شواهده على التمثيل الاستعاري شكل العبارات النمطية الثابتة، التي يمكن أن تستخدم في سياقات متعددة تناسبها، ومن هذه الشواهد :

- أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى.
- أراك تنفخ في غير فحم.
- مازال يفتل منه في الذروة والغارب.
- أخذ القوس باريها.
- هل يجمع السيفان في غمد ؟ (٦١)

وعلى هذا يكون السؤال : هل يمكن القول إن المثل (أو التمثيل) عند عبد القاهر، والذي يشمل ـ فقط ـ الاستعارات التي تكون المشابهة فيها عقلية ومنتزعة من عدة أشياء يشكل نمطاً ثابتاً خاصاً بالتمثيلات الاستعارية لا تتجاوزه إلى غيره؟ وهل اقتصار التمثيلات الاستعارية على هذا النمط من العبارات ذات المضمون الحسي والصياغة الثابتة تجعل التمثيل الاستعاري يقترب من المثل بمعنى القول السائر؟

٤ ـ لم يول عبد القاهر التمثيل الاستعاري الاهتمام نفسه الذي أولاه للتمثيل، الذي عدّه قسماً من أقسام التشبيه. لقد احتفى بالتمثيل من زاوية عنايته البالغة بالتشبيه، وقد عدّ التشبيه أصلا والتمثيل فرعاً منه، لكنه جعل له خصوصية تكاد تفرده عن هذا الأصل.

فالتمثيل وإن كان يستند إلى المشابهة مثله مثل التشبيه، فهو يعد نقلة عقلية تتجاوز التشبيه ووضوحه، الذي يؤدي إلى سرعة إدراك وجه الشبه إذْ ينتمي ـ غالبا ـ إلى مدركات الحس أو ما يتصل بالغرائز أو الأخلاق؛ فيشبه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل أو الهيئة أو اللون أو الصوت أو المذوقات أو المشمومات، بحيث تبدو الصفة المراد إثباتها محسوسة في طرفي التشبيه.(٦٢) أما التمثيل فوجه الشبه فيه يحتاج إلى التأول العقلي بسبب عدم وضوحه كما هو الحال في التشبيه؛ ذلك أن الاشتراك في الصفة يمثل وجوداً حقيقيا في التشبيه في حين يكون تقديرياً في التمثيل.(٦٣) وهذا يرجع إلى أن التمثيل يقوم على الجمع بين أشياء بعيدة مختلفة لا يقع عليها غير الحاذق، ومن هنا فهي تتطلب مزيداً من التأمل والتدقيق والفكر.(٦٤)

ويتفاوت التأول في التمثيل ـ بسبب بعد طرفيه وعدم وضوح العلاقة بينهما حسيا ـ بين الوضوح الذي يكاد يجعله قريبا من التشبيه الصريح وبين الدقة التي تتطلب قدراً من التأول أو مزيداً منه، عندما يصل الأمر إلى حد الغموض.(٦٥) ورغم أن عامل الإفراد والتركيب ليس هو الحاسم في التفرقة بين التشبيه والمثل عند عبد القاهر، فإنه يعد من العوامل التي تصل بالتمثيل إلى أعلى درجات التأول؛ ذلك أن الشبه العقلي قد ينتزع من شيء واحد أو من عدة أمور مجتمعة، كما أن وجه الشبه يتحقق في حالة التركيب من جملة من الكلام وترتيب الكلام على نحو مخصوص، يكوّن مجموع الصورة، حتى في حالة التركيب يتفاوت التمثيل أيضا تبعا لمست[illegible] التركيب نفسه.

من أبسط صور التمثيل التي يطرحها [illegible] القاهر تمثيل اللفظ بالعسل في الحلاوة ذلك أن وجه الشبه هنا منتزع من أمر واحد، حيث يم[illegible] انتزاعه من حلاوة العسل، والاشتراك في صفة الحلاوة أمر تقتضيه اللذة التي يسببها اللفظ للنفس، والتي تشابه اللذة الناتجة عن حلاوة العسل. أما التمثيل الذي يبدو أكثر تركيباً، فهو الذي يكون وجه الشبه فيه منتزعاً من عدة أمور. ومثاله الآية القرآنية : "مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً." فالشبه هنا كما يقول عبد القاهر " منتزع من أحوال الحمار، وهو يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول، ثم لا يحس بما فيها، ولا يشعر بمضمونها ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء ولا من الدلالة عليه بسبيل، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه. فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة ونتيجة لأشياء أُلفت وقرن بعضها إلى بعض." (٦٦) فوجه الشبه ليس مستمداً من الحمل مطلقاً، وإنما من الحَمل مقترنا بالأسفار والجهل بها؛ ذلك أنه ليست هناك علاقة مشابهة بين اليهود والحمار، وإنما تتحقق في حالة اقتران الحمل بالأسفار والجهل بها. والأمر نفسه ينطبق على تمثيل من يسعى ولا يحصل على نتيجة مسعاه وعمله بالقابض على الماء، حيث لا يرجع الشبه إلى القبض في ذاته أو على إطلاقه، وإنما القبض والماء والنسبة بينهما.(٦٧) والشبه في هذه الحال لا يتحقق إلا من جملة من الكلام مرتبة بشكل متعاقب، بحيث لا يمكن حذف جزء دون جزء وإلا اختل التمثيل.

ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحاً، حين يتصاعد وجه الشبه العقلي ليصل إلى أعلى درجات

التأول، ليصبح عقلا محضا على حد قول عبد القاهر، حين يصبح التمثيل أكثر تركيبا، فيقع في عدد كثير من الجمل المتوالية، كما يتحقق في بعض الأمثال القرآنية. يقول عبد القاهر :

> ينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي والتشبيه الذي هو الأولى بأن يسمى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى إن التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقلياً محضاً، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر. ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل 'إنما مَثَلُ الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زُخرفها وازَّينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً فجعلناها حصيداً كأن لم تَغْنَ بالأمس.' كيف كثرت الجمل فيه حتى إنك ترى في هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة واحدة. ثم إن الشبه منتزع من مجموعها من غير أن يفصل بعضها عن بعض وإفراد شطر من شطر، حتى إنك لو حذفت منها جملة واحدة من أي موضع كان أخلَّ ذلك بالمغزى من التشبيه.(٦٨)

لا تخفى هنا رؤية عبد القاهر الكلية للصورة التمثيلية حيث يقع المشبه به ـ الذي يوازي دورة الحياة الدنيا بمراحلها المتعاقبة، والتي تنتهي بالزوال والفناء ـ في عشر جمل متوالية ومتداخلة وقد شكلت (كُلاً) يصعب أن يفصل فيه جزء عن الآخر، أو يتقدم أو يتأخر عن موضعه، حتى لا تختل الصورة المشكلة من مجموع هذه الأجزاء وفق هذا الترتيب، وبالتالي يفتقد المغزى المستفاد منها. وقد شكّل تعاقب الجمل في هذا التمثيل نمطاً شبيها بالنمط القصصي الذي يعتمد على توالي الأحداث وتصاعدها، وذلك من خلال التصوير الحسي، الذي يبين في هذه الآية كيف تؤول الحياة الدنيا إلى زوال بهدف استخلاص العبرة والعظة. من هنا تحول "المثل" عند عبد القاهر إلى معنى كلي تجاوز النمط الجزئي للصورة البلاغية المعتادة. لكن عبد القاهر لم يكن معنياً لهذه النظرة الكلية بقدر ما كان معنياً بالكيفية التي يستخرج بها وجه الشبه العقلي من مجموع هذه الصورة، ليستدل بهذا على فكرة مؤداها أن جوهر التمثيل يتحقق من خلال بعده عن التشبيه الظاهر الصريح، وكلما ازدادت مسافة هذا البعد أصبحت الصورة تمثيلا. وأياً كان الأمر، فقد شكّل هذا النوع من التمثيل القرآني نمطاً عالياً من أنماط التمثيل عند عبد القاهر لاعتماده على التأويل العقلي، الذي يقتضيه نوع من الغموض المستحب الناتج عن بعد العلاقة بين طرفي التمثيل، فضلا عن قيام التمثيل على التركيب، الذي يدعم بدوره ذلك بالغموض بل الإغراق في التأويل.

لقد كان "المثل" عند عبد القاهر وضعاً خاصاً من أوضاع التشبيه والاستعارة. لكن عنايته الشديدة بالتمثيل كتشبيه عقلي كانت هي الغالبة، وقد تدرجت مستويات المثل بالمعنى البلاغي وفقا لدرجة التأويل فيه، الذي كان يرتد إلى بعد العلاقة بين طرفيه، ثم إلى

تراوحه بين الإفراد والتركيب، حيث كان اعتماد التمثيل على التركيب عاملاً من عوامل تدعيم فكرة التأوّل العقلي، الذي يميز التمثيل عن التشبيه، كما كان عاملاً مهما في مجاوزة النظرة الجزئية إلى التمثيل بوصفه صورة بلاغية. وتضمنت بعض أنماط "المثل" (التمثيل) ــ عند عبد القاهر ــ التعبيرات الشائعة والمتداولة، التي تدخل ضمن الأمثال بمعنى الأقوال السائرة، وتستخدم على سبيل التشبيه اعتماداً على الأداة أو على سبيل الاستعارة. وعلى الرغم من تنويه عبد القاهر في بداية تناوله لموضوع التمثيل بأنه سيعرض للتمثيل من حيث اختصاصه بالشعر، فإن تناوله لتفصيلات الموضوع جاوزت الشعر إلى النثر فالنص القرآني والأحاديث النبوية، الأمر الذي جعله يؤكد السمة العقلانية للتمثيل، ويدخله ضمن المعاني العقلية الصادقة مستبعداً إياه من المعاني التخييلية. وهو ما سيتضح في تناوله للتقديم الحسي للمثل.

٣ـ المثل بين الحس والعقل

١ ـ عُدّ "المثل" (التمثيل) في الكتابات البلاغية ــ كما سبق أن تقدم ــ نوعاً من أنواع الصورة البلاغية التي تحقق وجودها في النص القرآني والشعر والنثر على حد سواء. ومن هنا ارتبط المثل بوصفه صورة بلاغية بحقلي الدراسات الأدبية التي تعني بالشعر والنثر والدراسات القرآنية التي تتعلق بتفسير النص القرآني وبيان أوجه الإعجاز فيه. وقد تداخل هذان الحقلان الدراسيان إلى حد كبير بسبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربي القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التي عرضت لهم في النص القرآني. وقد كان لدراسة المتكلمين وغيرهم للنص القرآني تأثيرها البالغ في النهوض بالبحث البلاغي ــ بصفة عامة ــ عند العرب قديما، كما كان لها دورها الكبير في تطوير مبحث المجاز وبلورته وتحديد أنواعه.(٦٩)

وقد ربطت الكتابات البلاغية بين التصوير البلاغي والتقديم الحسي للمعنى منذ الجاحظ، الذي لفت انتباه البلاغيين إلى طبيعة الدور الذي تؤديه الإحساسات البصرية في عملية تشكيل الشعر.(٧٠) وكان للنص القرآني دوره في إثراء هذا الجانب لاعتماده على التصوير الحسي ــ ممثلا في التشبيهات والاستعارات ــ للمعاني المجردة، وما نتج عن ذلك من تأثير في تأدية هذه المعاني وتيسير إدراكها، مما أثار اهتمام الرُمّاني، الذي أدرك أن التقديم الحسي في الصور البيانية القرآنية قد ارتبط بتوضيح المعنى وإبانته وتقريبه، بحيث أصبح ذلك التقديم الحسي ــ الذي يعتمد في الغالب على ما يدرك بصريا ــ للتشبيهات والاستعارات معياراً من معايير بلاغة الصورة. ويبدو أن "الرُمّاني لعب دوراً كبيرا في رسم المعالم الكبرى لوظيفة الصورة في الموروث النقدي والبلاغي،"(٧١) وكان لهذا تأثيره في الكتابات البلاغية المتأخرة عنه، مثلما نجد عند العسكري وابن جني وابن سنان الخفاجي.(٧٢) ذلك أنّه رسّخ عند هؤلاء ارتباط وظائف الصورة البلاغية بخاصية التقديم الحسي. وعلى هذا أصبحت الصورة البليغة ـ تشبيها كانت أم استعارة ــ هي التي تحقق النقلة من المعنوي إلى الحسي مستهدفة الإبانة والتوضيح. فالتشبيه البليغ عند الرماني هو الذي يخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة،(٧٣) والسبب في ذلك أن التقديم الحسي للتشبيه هو الذي يعين على بيان المعنى وتوضيحه، ومن ثم تقويته في النفس. ومن

هنا ارتبط بالتأثير.

وقد انسحبت هذه النظرة التي تعني بالتقديم الحسي للصورة على "المثل" (التمثيل) عند ابن سنان الخفاجي، الذي كان له اهتمام خاص بالتمثيل من حيث إنه وسيلة لبيان المعنى وكشفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسي للمعنى، أي بواسطة المثال الحسي، الذي يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له.(٧٤) وشواهد ابن سنان على التمثيل اقتصرت على التمثيل الاستعاري. وبدا واضحاً أن الأصل الذي يرتد إليه التقديم الحسي للصورة ـ أو التمثيل ـ عنده يرجع إلى قيام المجاز على معنى أصلي حقيقي، ومعني فرعي مجازي، وذلك من خلال تناوله لبعض التمثيلات الاستعارية كما في قول الرماح بن ميادة :

ألم تك في يمنى يديك جعلتني | فلا تجعلني بعدها في شمالكا

قال ابن سنان : "فأراد إن كنت عندك مقدماً فلا تؤخرني، ومقربا، فلا تبعدني، فعدل في العبارة عن ذلك إلى أني كنت في يمينك، فلا تجعلني في شمالك، لأنَّ هذا المثال أظهر للحس." كما قال ابن سنان تعقيبا على قول الشاعر :

تركت يدي وشاحاً لــه | وبعض الفوارس لا يعتنق

"فعبر عن قوله عانقته بأنني تركت يدي وشاحاً له، فأوضح المعنى حين جعل له مثالا معروفاً مشاهدا." (٧٥) فالتعبير التمثيلي ـ المجازي ـ بديل للمعنى الأصلي والفارق بينهما أن الأول يقوم بتوضيح المعنى من خلال الحس الذي يمكن معاينته بالبصر. واهتمام ابن سنان بالتقديم الحسي للتمثيل مرتبط باهتمامه بالتقديم الحسي للصورة التشبيهية، بصفة عامة، حيث يبدو هذا التقديم الحسي معياراً لحسن التشبيه وجودته : "والأصل في حسن التشبيه أن يُمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد." (٧٦)

ويأتى ابن سنان بالتشبيهات القرآنية مبينا كيف يبرز التشبيه المعنى المجرد بشكل حسي تصويري. ومن الملاحظ أن هذه التشبيهات دخلت عند عبد القاهر ـ وهو معاصر لابن سنان ـ ضمن التمثيل بوصفه قسماً من أقسام التشبيه. ورغم أن ابن سنان اقتصر في تقديمه للتمثيل على التمثيل الاستعاري، فإن الحدود لم تكن واضحة عنده بين التشبيه والتمثيل غير الاستعاري. وأياً كان الأمر فقد مهد هؤلاء لاهتمام عبد القاهر الكبير بالتقديم الحسي للتمثيل على وجه خاص.

٢ ـ وفكرة التقديم الحسي للمعنى في البلاغة العربية القديمة ذات صلة بالطروحات الفلسفية في الثقافة العربية القديمة مما يتعلق بنظرية المعرفة وطبيعة الإدراك الإنساني، حيث عرض علم النفس القديم للإدراك الإنساني، الذي انقسم إلى قسمين رئيسين؛ أولهما الإدراك الحسي، والآخر الإدراك العقلي. وقد جُعل الإدراك الحسي مسئولا عن المعرفة الحسية التي تشكل ـ بدورها ـ البداية الأولى للتعلم، والتي يترتب عليها بعد ذلك معرفة المعقولات. وبعبارة أخرى جُعلت المعرفة الحسية التي يقدمها الإدراك الحسي من خلال الحواس وسيلة يتوسل بها الإدراك العقلي؛ إذ لا يتم الإدراك العقلي في الأغلب الأعم دون رجوع إلى ما

يقدمه الحسي.[٧٧] من هنا يتحول التصوير الحسي (المعتمد على الصورة البلاغية) إلى وسيلة معرفية تُقرب المعاني المجردة التي يصعب على المرء استيعابها عقلا دون معاونة الحس. وهذا التصوير الحسي مرتبط بطبيعة الحال بغايات أبعد من مجرد الإفهام، ربما تكون أخلاقية أو تربوية تهذيبية أو للتأثير فقط.

وقد كانت مسألة التمييز بين معرفة الحس ومعرفة العقل موضع خلاف شديد بين المتكلمين، عرض له التوحيدي في إحدى مقابساته، وذلك في إطار مسألة أوسع وهي معرفة الله، وما إذا كانت هذه المعرفة تتم بطريق العقل ضرورة واضطراراً أم بطريق الحس استقراء واستدلالا ؟ وعليه فقد طرحت فكرة أن للعلم طريقين؛ أحدهما طريق العقل، والآخر طريق الحس : "كل مطلوب من العلم إما أن يطلب بالعقل في المعقول أو بالحس في المحسوس ... فلهذا هو من الشاهد إلى الغائب ساغ أن يُظن تارة أن معرفة الله اكتساب واستدلال، لأن الحس يتصفح ويستقرىء بمؤازرة العقل ومظاهرته تحصيله، وأن يُظن تارة أخرى أنها ضرورة لأن العقل السليم من الآفة البريء من العاهة يحث على الاعتراف بالله تقدس اسمه..."[٧٨] فمعرفة الحس مادية جزئية، تبدأ بما هو عيني مشاهد أو محسوس لتصل إلى ما هو غائب وغير محسوس. ومن هنا جاز أن تكون معرفة الله من خلال الاستقراء العيني، الذي يصل بصاحبه إلى الاستدلال، ولكن برعاية العقل الذي يستطيع ـ وحده فقط ـ أن يحقق هذه المعرفة دون وساطة. واستمراراً في حسم هذه المشكلة يورد التوحيدي "مثلا" كان يرويه الوراقون في بغداد للتمييز بين الحس والعقل وتأثير كل منهما في النفس الإنسانية؛ حيث صُور الحس بامرأة جميلة لكنها "ذات وقاحة وخلاعة،" جلست إلى شاب طرير، وقد أخذت تراوده عن نفسه مستخدمة كل وسائلها في الإيقاع به، مستحثة إياه. أما العقل فصوّر بشيخ كبير عاجز عن الحركة، لا يستطيع أن ينهض ليكف ذلك الإثم الذي يراه بعينيه، وقد اكتفى بالإشارة والنداء واعداً ومستوعداً، و[illegible]ظاً ومهدداً.[٧٩] وقد أراد التوحيدي أن يوضح الفارق الكبير بين قوة تأثير الحس إزاء [illegible]ف تأثير العقل. فالحس أكثر جذبا واستثارة للمرء وأسرع تأثيراً فيه من العقل. ورغم تأكيده أهمية الحس، فإنه بوصفه رجلا عقلانيا أخلاقيا ينحاز إلى العقل، لأنّ الحس يدعو إلى الشقاء، في حين يدعو العقل إلى السعادة، وذلك بناء على الصورة السابقة التي رسمها لكل من الحس والعقل؛ لأن العبرة هنا بالنتائج. وعليه فالحس ينبغي أن يعمل بإشراف من العقل.

لقد تحول الحس إلى وسيط استخدم من خلال الصورة السابقة لتقريب الفكرة فقط. ومن هنا يمكن أن نفهم سبب اهتمام البلاغيين بالتقديم الحسي كوسيلة لتقديم المعنى بشكل أوضح وأقرب للعيان. وهذا ما فعله التوحيدي حين جسّد كلا من الحس والعقل واستحضرهما "تمثيلياً". وتأكيداً من التوحيدي لأهمية "المثل" في تقريب المعنى نجده يكرر استعمال كلمة "التمثيل" مقترنة بلفظتي الإيضاح والتقريب في مواضع متعددة من المقابسات.[٨٠]

كما تتأكد أهمية الحس والاحتياج إلى المثل بوصفه وسيلة مُثلى لتقريب المعنى الغائب، ليصبح شيئا محسوساً، في إجابة مسكويه حين سئل عن فائدة المثل؛ إذ نجده يؤكد اعتماد العلم على الحس ومدى الاحتياج إليه في تشكيل المعرفة الأولية : "إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس، والسبب في ذلك أنسنا بالحواس، وإلفنا لها من أول كونها، ولأنها مبادىء علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطي ذلك أنس به وسكن إليه

لإلفه له."(٨١)

ومما يدعم فكرة التقديم الحسي للمثل ما قدمه الحكيم الترمذي، أحد فقهاء السنة وعلماء الحديث من رجال القرن الثالث الهجري (أواخره). فالترمذي عرض للمثل كوسيلة من وسائل الإدراك، التي تستحضر حساً ـ في الذهن ـ ما هو غائب وغير محسوس، معتمداً في ذلك على النص القرآني، الذي اعتمد بشكل خاص على ضرب الأمثال للناس بوصفها وسيلة توضيح وإبانة بهدف الهداية والتعقل والاقناع :

> ... سألتني عن شأن الأمثال وضربها للناس فاعلم أن الله تعالى ضرب الأمثال للعباد في تنزيله؛ لقوله تعالى :'ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم. ' وقال جل ذكره : 'وضربنا لكم الأمثال' ... ثم اعلم بأن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء، وخفيت عليه الأشياء، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال لما خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله مثلا من أنفسهم، لامن عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم؛ ... فالأمثال نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار؛ لتهدى النفوس بما أدركت عيانا. فمن تدبير الله لعباده أنْ ضرب لهم الأمثال من أنفسهم لحاجتهم إليها ليعقلوا بها، فيدركوا ما غاب عن أبصارهم وأسماعهم الظاهرة؛ فمن عقل الأمثال سماه الله تعالى في كتابه عالماً؛ لقوله تعالى : 'وتلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون.'(٨٢)

فالمثل عند الترمذي وسيلة حسية تقدم ما غاب وتقرّب ما بعُد من الأشياء، وذلك لمن ليس لديهم القدرة على التعقل بمجاوزة ظاهر الأشياء إلى باطنها دون وساطة وفي هذا يلتقي الترمذي مع العقلانيين والفلاسفة في مبدأ أن المعرفة الحسية وسيلة أولية لتحقيق المعرفة، ولا يمكن الاستغناء عنها. وبهذا تؤخذ الأمثال ـ بطبيعتها الحسية ـ مَعْبرا للإدراك العقلي، أو معبراً للوصول إلى المعنى المجرد. لكن الترمذي يجعل مسألة تعقل الأمثال ومجاوزة مستواها الحسي الظاهري إلى مستواها الباطن ـ وما قد يلمح إليه هذا من العبرة أو العظة الأخلاقية التي تقف وراء الأمثال ـ أمراً يخص العلماء وحدهم، معتمداً في هذا على النص القرآني نفسه "تلك الأمثال نضربها للناس وما يعقلها إلا العالمون." إذن فقيمة المثل تكمن في مغزاه الذي لا يصل إليه سوى العالم بباطن الأمور.

ولعل الإضافة التي حققها الترمذي ترجع إلى أنه قرن بين التمثيل والمرآة، حيث جعل ما يدرك عقلا له قوة ما هو حسي؛ وذلك حين يتحول المعنى المجرد إلى صورة حسية تناظره. قال الترمذي عن النفس المترددة دائما بالشهوة التي فيها والتي لا تثبت إلا إذا تحقق لها اليقين بشكل عيني :

> وتذبذبت النفس وترددت بالشهوة التي فيها. فإذا ضربت لها الأمثال، صار ذلك الأمر لها بذلك المثل كالمعاينة، كالذي ينظر في المرآة، فيبصر فيها وجهه، ويبصر بها مَنْ خلفه، لأن ذلك المثل قد عاينه ببصر الرأس، فإذا عاين هذا أدرك ذلك الذي غاب عنه بهذا، فسكنت النفس،...(٨٣)

إن ما أراد أن يثبته الترمذي هو أن الإدراك الذهني للمثل يكون في قوة التجربة العينية المباشرة؛ مثال ذلك رؤية المرء لصورته وصورة من خلفه في المرآة؛ أي أن التجسيد الحسي للمعنى يوازي رؤية المرء لصورته في المرآة. وعليه فمعاينة المرء للشيء الغائب عنه في المثل تماثل معاينة المرء لصورته في المرآة. وهذه المعاينة يترتب عليها سكون النفس أو إقناعها. ومن هنا تكون أهمية المثل وقيمته.

ومثل هذا الفهم للطبيعة الحسية للمثل، الذي يقف بشكل أساسي عند المثل القرآني يرتد إلى طبيعة النص القرآني، الخاصة، بما هو نص ديني وتشريعي وأخلاقي تعليمي، اعتنى بالتصوير الحسي للمعاني المجردة التي يصعب إدراكها، وذلك بهدف التقويم الأخلاقي والسلوكي وتقديم العظة والاعتبار ومن ثُم كان احتفاؤه بالصور التشبيهية والتمثيلية، التي كان لها الدور الأكبر في الزجر والنهي والأمر والتنبيه والإقناع. وبهذا فرض النص القرآني دلالة المثل بمعنى "المثول" أي الحضور الحسي العيني الذي يقر في النفوس، ويكون موظفا بشكل دائم لغايات تعليمية أو تربوية أو أخلاقية تهذيبية. كذلك فرضت الطبيعة المعرفية للشعر في النقد العربي القديم مبدأ التقديم الحسي للصورة البلاغية بشكل عام.(٨٤) وكان التمثيل من أهم هذه الصور البلاغية من حيث قيامه بهذا الدور.

إن وظيفة المثل في الشعر والأدب بصفة عامة تقف وراءها فلسفة خاصة بالمثل وجدنا أساسها النظري والمعرفي عند الفلاسفة والعقلانيين وغيرهم من المفكرين؛ تلك الفلسفة التي أمدت البلاغيين بكثير من الأسس النظرية التي بنوا عليها كتاباتهم عن الصورة البلاغية في النصوص الأدبية بشكل عام.

٣ ـ يعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز هؤلاء البلاغيين، الذين بنوا تصورهم لوظيفة المثل "البلاغي" وعلاقتها بالتقديم الحسي على تلك الأسس المعرفية والفلسفية السابقة. فالمثل (التمثيل) ـ عند عبد القاهر سواء كان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه ـ طريقة خاصة من طرق تقديم المعنى. ومن شأن هذه الطريقة أن تحدث تأثيراً خاصاً لدى المتلقي، ربما يتجاوز الإحساس أو الانطباع إلى الانفعال والسلوك. والسبب في هذا أن التمثيل يقدم المعنى الموجود سلفاً بشكل أكثر وضوحاً وبياناً، وربما تفضيلا ثم إقناعاً في أي موضوع عرض له الشاعر من مديح أو افتخار أو هجاء أو حجاج ... إلخ.(٨٥) ويرجع ذلك إلى أن التمثيل يعيد صياغة المعنى بشكل حسي يعتمد على التصوير. وقد أسهب عبد القاهر في عقد مقارنة تفضيلية بين المعاني المجردة وإعادة صياغتها بشكل حسي من خلال كثير من النماذج الشعرية وغير الشعرية، ليبين اختلاف التأثير الذي يحدث لدى المتلقي في الحالتين؛ حالة تلقيه للمعنى مجرداً مرة، ثم تلقيه للمعنى نفسه مجسداً أو مصوراً أو ممثلا مرة أخرى.(٨٦)

فالتمثيل ـ من خلال التقديم الحسي ـ يُعدّ نقلة من المعقول إلى المحسوس أي من الخفي إلى الجلي، ومن الغائب إلى الحاضر، ومن الظن إلى اليقين، ومن الخبر إلى المعاينة. ومن هنا تأنس النفوس ـ في نظر عبد القاهر ـ عندما تتحقق لها هذه النقلة الحسية؛ إذ يصبح المعنى أكثر اكتمالا وقوة واستحكاماً. واحتفاء الجرجاني بالتقديم الحسي للمعنى المعقول ـ كما يتجلى هذا في "المثل" (التمثيل) ـ يرتكز على الأسس النظرية السابقة التي تحدد طبيعة المعرفة الحسية وعلاقتها بالنفس الإنسانية، ثم تحدد وضع هذا الحس بالنسبة للإدراك العقلي وهو أمر يشير إليه الجرجاني بوضوح، حين يذهب إلى أن "العلم المستفاد من

جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ..."(٨٧) أو أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة. فهو إذنْ أمسُّ بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، ... وإذ نقلتها في الشيء بمَثَله عن المُدرَك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب إلى ما يُدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثَّله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ثم يكشف عنه الحجاب. ويقول: ها هو ذا فأبصِره تجده على ما وصفت."(٨٨)

وعلى هذا يبرز الجرجاني أهمية التقديم الحسي للمثل ويقره مبدأ أساسياً في التمثيل لا يقوم دونه. فالتمثيل الشعري يكشف الحجاب من خلال الحس عن شيء غير معلوم، أو يزيل شكاً وريبة تداخل نفس المتلقي، كالذي يسمع قول المتنبي:

فإن تفق الأنام وأنت منهـــــم فإن المسك بعض دم الغـــزال

ذلك أن ما ادعاه المتنبي في الشطر الأول من البيت ـ وهو تفرد الممدوح وتمايزه عن أفراد جنسه من البشر إلى حد يصبح فيه كأنه لا ينتمي إليهم ـ من المعاني الغريبة التي يمكن أن تخالف وتستنكر، ويدعي استحالة وجودها. ومثل هذا المعنى لا يستقيم بنفسه ـ في رأي الجرجاني ـ إلى أن يجيء التمثيل ـ في الشطر الثاني ـ ليدحض الدعوى التي تبطل المعنى السابق؛ ذلك "أن المسك خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد من جنسه، إذْ لا يوجد في الدم شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دماً ألبتة." (٨٩)

وبهذا تحول التمثيل إلى نوع من القياس العقلي. صحيح أن المسك المستخلص من دم الغزال صورة حسية متحققة في الواقع، لكنها تستخدم هنا على طريقة القياس العقلي، الذي يدلل به على صحة المعنى السابق ودفع أي اتهام له بالبطلان أو الكذب. من هنا يصبح التمثيل ذا نفع، لأنه يفيد صحة المعنى "وينفي الريب والشك ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهجم المنكر وتهكم المعترض." (٩٠)

أما إذا كان المعنى ليس غريبا ولا نادراً، ولا يفتقر إلى التمثيل في إثباته كما هو الحال في بيت الشاعر:

فأصبحت من ليلى الغداةَ كقابضٍ على الماء خانته فروج الأصابع

فأهمية التمثيل فيه وفائدته ترجع إلى أنه يحدد مقدار خيبة أمل الشاعر في مسعاه في أن يصل محبوبته؛ حيث "أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ في خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظ لا بما قل ولا بما كثر."(٩١) ويتحول التمثيل مرة أخرى إلى نوع من القياس العقلي، الذي تحدد على أساسه حال الشاعر مع محبوبته. فالتمثيل الحسي وسيلة من وسائل الاستدلال على صحة المعنى أو بيان مقداره. والمتعة النفسية التي تحدث في هذه الحالة، تكون بسبب زوال الشك من خلال الانتقال في الشيء عن الصفة والخبر إلى العيان ورؤية البصر.

ويقف عبد القاهر طويلا عند أثر المشاهَدة في النفس حين تنتقل من المعنى إلى تجسيده

بالصورة المحسوسة. غير أنّ "متعة النفس" بالانتقال من المعنى المجرد إلى المعاينة والمشاهدة في هذه الحدود تتحقق بشكل آلي؛ ذلك أن الانتقال من العقل إلى الحس ــ عند عبد القاهر ــ لا ينطوي على الإحساس بالتوتر بين التجريد والحس؛ لأن الانتقال من المعنوي إلى الحسي هنا يكون بهدف تجريد الحسي للعودة مرة أخرى إلى المعنوي والثبات على ذلك. وبعبارة أخرى، رغم احتفاء عبد القاهر بحسية الصورة التمثيلية على وجه خاص، فإنه لا يلبث أنْ يفرغ هذه الصورة من محتواها الحسي العيني بحيث يصبح هذا التقديم الحسي وسيلة أو مَعْبراً لإثبات المعنى المجرد. ومما يؤكد هذا ما ذهب إليه عبد القاهر مبرراً إيثاره للتمثيل الذي يوقع الائتلاف بين الأشياء المختلفة في قوله : "ولم تألف هذه الأجناس المختلفة للممثّل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلاّ لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعْنَ بما تنال الرؤية، بل بما تعلّق الرويّة، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة."(٩٢) فيؤكد هذا النص إلحاح عبد القاهر على تفريغ المثل من محتواه الحسي. فإذا جمع الشاعر بين شيئين شديدي الاختلاف والتباين في تمثيل ما، ليست المشكلة هنا في اتفاقهما الظاهري الحسي العياني، وإنما في استحضار "الشبه العقلي"، الذي يجمع بينهما بالتأمل والرويّة بتجاوز هذا الحس مرة أخرى وتجريده، حيث يصبح مَعْبَراً للعقل أو لما يراد إدراكه عقلا. وعلى هذا تتحول عملية إدراك التمثيل إلى عملية ذهنية محضة، قوامها العقل والرويّة والبصيرة النافذة.

وليس هذا بغريب فمعايير عبد القاهر الجمالية الخاصة بالتمثيل تستند إلى العقل أولا وأخيراً، فضلاً عن أنّ الأسس النظرية السائدة التي انطلق منها كانت تُسخِّر الحس للعقل. وقد وظّف التمثيل بتركيبه الحسي المميز لخدمة أغراض نفعية تتعلق باستجداء الممدوحين أو استرقاقهم وإخافة المهجوين أو الاعتبار وال[illegible]ة.(٩٣) ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ التمثيل ــ عند عبد القاهر ــ كان نشاطاً عقلياً على مستوى الإبداع والتلقي؛ بدءا من التمييز بينه وبين التشبيه بأنه (التمثيل) يعتمد على التأوّل العقلي، ومروراً بوضع هذا التأول العقلي في درجات متفاوتة تتوقف على بعد العلاقة بين طرفي التمثيل الذي يترتب عليه تعقد التركيب النحوي الذي يقع فيه التمثيل. فكلما بعدت هذه العلاقة كان المبدع حاذقاً لأنه يدفع المتلقي إلى شحذ الذهن لمزيد من التفكير والتأمل للوصول إلى الشبه بينهما. فالعقل هو المرجع في إبداع التمثيل وهو المرجع أيضا في تلقيه.(٩٤)

٤ ـ ومن المثير أن عبد القاهر الجرجاني لا يدخل التمثيل ضمن المعاني التخييلية، لاسيما أن قسماً من التمثيل وهو التمثيل الاستعاري يدخل تحت المجاز؛ فهو لا يصرح بالبعد التخييلي في التمثيل سواء كان تشبيها أو استعارة، ويحرص على الإيغال في عقلنة التمثيل دائما. حتى في طرحه لبعد العلاقة بين طرفيه نجده ينسب مثل هذه المقدرة الإبداعية إلى الحذق والصنعة، التي يكون مرجعها العقل وليس الخيال. كما أنه في حديثه عن الانتقال من المعقول إلى المحسوس ــ في التمثيل ــ جعل النقلة تتم بشكل مباشر دون ذكر لدور الخيال في هذا؛ ذلك أنّ إدراك العلاقة بين المعقول والمحسوس يتوقف على إعادة تشكيل هذا المحسوس من جديد وليس تقديمه كما هو. وهذا ما يقوم به الخيال الشعري عند الفلاسفة المسلمين السابقين والمعاصرين للجرجاني مثل الفارابي وابن سينا، اللذين ربطا الصور البلاغية ــ والمجاز عموما ــ بالخيال في الشعر، فضلا عن أن التمثيل عند الفارابي ارتبط

بالتخييل الشعري على وجه خاص. غير أن عبد القاهر كان بعيدا عن هذا التصور، مع أنه ربط بين التمثيل والتصوير،[٩٥] بالإضافة إلى اهتمامه بالتأثير النفسي للتمثيل كما سبق. لكنه لم يول الجانب التخييلي في التمثيل اهتماماً صريحاً، بل استبعده، لأنه كان حريصاً على جذب "المثل" (التمثيل) لأرضية عقلية والتمييز بينه وبين التشبيه على هذا الأساس فالصورة في التشبيه حسية عينية مادية، في حين تكون في التمثيل ذهنية عقلية. من هنا نجده يلح على إبراز الفارق الكبير بين التشبيه والتمثيل (الحس والعقل) من خلال علاقة يعقدها بين التمثيل والمرآة. قال عبد القاهر :

> إنك بالتمثيل في حكم من يرى صورة واحدة إلا أنه يراها تارة في المرآة وتارة على ظاهر الأمر، وأما في التشبيه الصريح فإنك ترى صورتين على الحقيقة. يبين ذلك أنّا لو فرضنا أنْ تزول عن أوهامنا ونفوسنا صور الأجسام من القرب والبعد وغيرهما من الأوصاف الخاصة بالأشياء المحسوسة لم يمكنا تخيُّل شيء من تلك الأوصاف في الأشياء المعقولة، فلا يتصور معنى كون الرجل بعيداً من حيث العزة والسلطان قريبا من حيث الجود والإحسان، حتى يخطر ببالك وتطمح بفكرك إلى صورة البدر وبعد جُرمه عنك، وقرب نوره منك. وليس كذلك الحال في الشيئين يشبه أحدهما الآخر من جهة اللون والصورة والقدر، فإنك لا تفتقر في معرفة كون النرجس وخرطه واستدارته وتوسط أحمره لأبيضه إلى تشبيهه بمداهن در حشوهن عقيق، كيف وهو شيء، تعرضه عليك العين وتضعه في قلبك المشاهدة، وإنما يزيدك التشبيه صورة ثانية مثل هذه التي معك ويجتلبها لك من مكان بعيد حتى تراهما معا وتجدهما جميعاً. وأما في الأول فإنك لا تجد في الفرع نفس ما في الأصل من الصفة وجنسه وحقيقته ولا يحضرك التمثيل أوصاف الأصل على التعيين والتحقيق وإنما يُخَيِّل إليك أنه يحضرك ذلك، فإنه يعطيك من الممدوح بدراً ثانياً، فصار وزان ذلك وزان أن المرآة تُخَيِّل إليك أنَّ فيها شخصاً ثانيا، صورته صورة ما هي مقابلة له، ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله، فلا تجد إلى وجوده سبيلا، ولا تستطيع له تحصيلا لا جملة ولا تفصيلا.[٩٦]

يوضح نص عبد القاهر كيف تكون عملية إدراك التمثيل عملية ذهنية، فالصورة الحسية تستحضر عن طريق الذهن، لأنها غير متحققة في الواقع. ومن هنا تكون الصورة الحسية المتخيلة في التمثيل موازية لصورة من يرى نفسه في المرآة، حيث لا تكون هذه الصورة حقيقية (أو أصلية). أما التشبيه فإنه يقوم على استحضار صورتين حقيقيتين (أصليتين) لأنهما موجودتان في الواقع، فضلا عن أن الصفة أو الصفات التي تجمعهما معا موجودة بشكل عيني محسوس في كل منهما (تشبيه النرجس في خرطه واستدارته ولونه بمداهن الدر حشوهن عقيق). ويبين عبد القاهر هذا الفارق عملياً، عندما يشير إلى التمثيل في قول البحتري :

دانٍ على أيدي العُفاة وشاسعٌ عن كل نّدٍ في الندى وضريبِ
كالبدر أفرط في العلو وضوؤه للعصبة السارين جدّ قريبِ

فيرى أنَّ الحس وإن كان يعين على تصور البعد (السلطان والعزة) والقرب (الجود والاحسان) بالبدر في علوه وقرب ضوئه، إلاّ أنَّ صورة البدر الحقيقية (الأصل) تختلف عنها في هذا التمثيل؛ لأن التمثيل ـ في قول الشاعر ـ أصبح بمثابة مركب جديد مغاير للأصل، بعد أنْ تحول إلى صورة ذهنية للبدر توازي صورة الشخص في المرآة. ومن هنا يتحدد الفرق بين التشبيه الذي نرى فيه أصلين حقيقيين في حين نرى في التمثيل أصلاً (البدر الحقيقي) وصورة مرآوية متخيلة.

ومع أن مثل هذه النظرة إلى التمثيل تفصح عن البعد التخييلي فيه، خاصة وأن عبد القاهر استخدم فعل التخييل هنا، كما أنه وضع التمثيل (التخييلي) أي الذي لا يوجد خارج الخيال في مقابل الحقيقة الواضحة في التشبيه، وكأنه استبدل بالتأويل التخييل، إلاّ أنه يمكن القول بأن نظرته الأصلية إلى التمثيل أنه عمل غير تخييلي. فالتمثيل ـ عنده ـ لا يثبت شيئاً وإنما يثبت شبه الشيء عن طريق التأوّل. ومن ثم عندما يقف أمام قول الرسول (صلعم) "المؤمن مرآة المؤمن" يقول : "ليس المراد إثبات مرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول ... فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة وهي أنَّ المؤمن ينصح أخاه ويريه الحسن من القبيح كما تريَّ المرآة الناظرة فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه."(٩٧) فالتمثيل وإنْ كان يقوم على علاقة بين العقلي والحسي، لا يلبث هذا الحس أن يجرد لتحقيق الفكرة أو المعنى المراد. كما أنه وإن كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى من خلال التجسيد، فهو بعيد عن فكرة إد[illegible] ظاهر اللفظ، ومن هنا يتحول إلى ضرب من ضروب التأويل يستخدم في تفسير بعض الآ[illegible]ت القرآنية التي تنطوي على التجسيد، فيصبح (ضرب المثل) أو (التلويح بالمثل) أو (المثل الصريح) أو الدخول إلى المعنى بطريق المثل(٩٨) مخرجاً لتفسير مثل قوله تعالى :

> 'والسماوات مطويات بيمينه' : 'وإذا تأملت علمتَ أنه على طريقة المثل، كما أنَّا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عز وجل 'والأرض جميعا قبضته يوم القيامة' إن محصول المعنى على القدرة ثم لا نستجيز أنْ نجعل القبضة اسماً للقدرة، بل نصير إلى القدرة من طريق التأويل والمثل، فنقول ... إنَّ مَثَل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه. ... مَثَل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه.(٩٩)

فالتأويل قائم هنا على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل.

وإذا كان نص عبد القاهر السابق قد بيّنَ أن ثمة دوراً للخيال في التمثيل يتعارض مع تصوره العقلي له، فهذا أمر يفسره اضطرابه في تحديد علاقة الصور البلاغية بالتخييل بشكل عام. فهو تارة ينفي هذه العلاقة،(١٠٠) وتارة يثبتها.(١٠١) والسبب في هذا الاضطراب أنه قرن التخييل بالكذب والمخادعة ومناقضة العقل،(١٠٢) وفي الوقت نفسه،

وجد النص القرآني قد أكثر من الصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة. فكان من الصعب أن يربط بين هذه الصور والتخييل القائم على الكذب والمخادعة. من هنا أثبت عبد القاهر اختصاص المعاني التخييلية بالشعر والخطابة، واختصاص المعاني العقلية بأحاديث الرسول وآثار السلف الذين شأنهم الصدق، كما هو في الأمثال القديمة والحكم المأثورة. وربما يفسر اضطراب موقف الجرجاني من التمثيل والصور البلاغية بصفة عامة أن تقسيمه المعاني إلى عقلية وتخييلية ارتد إلى مدى قبول الصور البلاغية وطواعيتها للتصنيف والتبويب والتنميط، الذي أجراه؛ فما قبِلَ هذا التصنيف والتنميط أدخله فيما هو عقلي. وما لم يقبله أدخله في التخييلي. وعلى هذا وصف المعاني التخييلية بأنها غير محدودة، ومن الصعب حصرها، ذلك أنها كانت أوسع من أن يستوعبها تصنيفه للاستعارة والتشبيه والتمثيل، وهي الأقطاب الكبرى للمعاني عنده. وقد كان "المثل" (التمثيل) أكثر طواعية لقبول التنميط الذي كان يسعى إليه، ساعد على هذا الطبيعة الخاصة بتركيبه اللغوي، الذي يقوم بمهمة تقريب المعنى وتوضيحه دون مجاوزة للدلالات الأصلية للألفاظ. فهو لا يقوم على ادعاء ظاهر اللفظ مهما بعدت العلاقة بين طرفيه، ذلك أن العلاقة في هذه الحالة لا بد أن يشهد العقل بصحتها، حتى لو كان المثل استعارياً، فإنه يؤول دائما على أساس المشابهة العقلية. كما دعم هذا أيضا نظرة عبد القاهر إلى المثل بوصفه عبارة ثابتة ذات مضمون عقلي أساساً، حيث إن ضرب المثل ارتبط عنده دائما بالمعنى العقلي الذي يقف وراءه سواء كان على سبيل التشبيه أو الاستعارة. من هنا كانت سهولة تفريغ المثل من ملابساته الحسية والمادية للنفاذ إلى المعنى. وقد أدى هذا إلى تداخل المثل كقول مأثور أو تعبير شائع مع التمثيل ـ كما رأينا فيما سبق ـ ومن هنا كانت محدودية المعاني العقلية، التي ينتمي إليها التمثيل في مقابل لا محدودية المعاني التخييلية. وهذا هو ما وقف عنده عبد القاهر بوضوح في وصفه لهذا النوع من المعاني العقلية : "هو في الأكثر يسرد على السامعين معانيَ معروفة وصوراً مشهورة، ويتصرّف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تُحفظ أعدادها، ولا يُرجَى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تُفيد... ."(١٠٣)

هكذا وبناء على كل ما تقدم حُصر "المثل" (التمثيل) ـ في الكتابات البلاغية ـ في معنى جزئي لم يجاوزه، على الرغم من وجود إمكانات للامتداد به من صورة جزئية على مستوى العبارة الواحدة إلى صورة كلية على مستوى عدد من العبارات المتوالية، وقد رأينا مثالا لذلك في بعض التمثيلات القرآنية التي وقف عندها عبد القاهر الجرجاني، كما حُصر "المثل" أيضا في بعض التعبيرات الثابتة المتداولة، التي يمكن أن تستخدم في سياقات متعددة متماثلة مرة على سبيل التشبيه وأخرى على سبيل الاستعارة. ومن هنا تداخل "المثل" كقول سائر مع التمثيل بوصفه صورة بلاغية، وفي الوقت نفسه طرح تراثنا الأدبي والنقدي مفهوماً آخر "للتمثيل" جاوز تلك الدلالة البلاغية الجزئية إلى دلالة أرحب، تكشف عن علاقة حميمة للمثل بالقصص؛ إذْ دلّ "المثل على الحكاية ذات المغزي" أو "القصة" أو "الخرافة التي تهدف إلى التعقل." وقد بدأ هذا الطرح في نصوص قصصية مثل كليلة ودمنة، التي طرحت مصطلحي "المثل" و"الأمثال" للدلالة على الحكاية (أو الحكايات) ذات المغزى. كما ظهر أيضا مرتبطاً بالقصة القرآنية من خلال تفسير بعض المفسرين لبعض الآيات المرتبطة بقصص الأنبياء، حيث أُخذتْ هذه القصص مأخذ المثل بهدف التعليم والعظة والعبرة

منذ وقت مبكر. وفي الوقت نفسه أطلق بعض فلاسفة المسلمين مصطلح "المثل" على "الخرافة" أي الحكاية التي تجاوز الواقع بهدف التعقل وإفادة الآراء.

وتردد استخدام "المثل" بهذا المعنى القصصي مقترنا **بكليلة ودمنة** من ناحية، وبالقصص القرآني ـ من ناحية أخرى ـ عند بعض النقاد مثل ابن وهب الكاتب الذي ساوى بين **كليلة ودمنة** كأمثال قصصية والقصص القرآني. إلا أنّ عناية ناقد مثل ابن وهب أو بعض المفسرين "بالمثل" دالاً على الحكاية أو القصة كان موجهاً للمغزى المستفاد أو العبرة المستخلصة؛ أي أنه كان موجها بأهداف تعليمية وتربوية وأخلاقية فكان لهذا له تأثيره الكبير في اختزال الصورة الكلية للمثل كقصة إلى معنى عقلي مجرد مقتضب يتضمن خلاصة الحكاية (مغزاها الأخلاقي أو الدرس المستفاد بشكل عام)، حيث لم تكن العناية موجهة إلى الدلالة القصصية للمثل. وعلى هذا التقى إغفال النقاد القدماء للمثل بوصفه شكلاً قصصياً متحققاً في تراثنا الأدبي ـ نتيجة لتهميشهم للإنتاج القصصي بصفة عامة ـ بعدم محاولة البلاغيين الإفادة من ارتباط المثل بالقصص على الرغم من شيوع التمثيل القصصي الذي كان متداولا ومستعملا حتى في سياق الأشكال النثرية المعترف بها.

هوامش

١- ردولف زلهايم، **الأمثال العربية**، ترجمة: رمضان عبد التواب، ط٤ (بيروت : مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧)، ص ٢١ - ٢٦.

٢- راجع هذه التعريفات في: (أ) أبو عبيد البكري الأونبي، **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال**، لأبي عبيد القاسم بن سلام، تحقيق: عبد المجيد عابدين وإحسان عباس (الخرطوم : جامعة الخرطوم، ١٩٥٨)، ص ٥؛ (ب) الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٨)، ص ٧؛ (جـ) الفارابي (أبو إبراهيم اسحق بن إبراهيم)، **ديوان الأدب**، تحقيق: أحمد مختار عمر (القاهرة : مجمع اللغة العربية، ١٩٧٤)، جـ ١، ص ٧٤.
راجع أيضا تعريف المرزوقي للمثل في : **المزهر في علوم اللغة وأنواعها** لجلال الدين السيوطي، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى وآخرين، (القاهرة : عيسى البابي الحلبي، د.ت.)، جـ ١، ص ٤٨٦ وما بعدها.

٣- رودلف زلهايم، **الأمثال العربية**، ص ٢٦.

٤- راجع : عبد الحكيم الترمذي، **الأمثال من الكتاب والسنة**، تحقيق: السيد الجميلي (بيروت : دار ابن زيدون، د.ت.)، كتاب **أمثال الحديث** للحسن بن عبد الرحمن بن خلاد الرامهزي (المتوفي ٣٦٠هـ). وقد ذكر رمضان عبد التواب أنه طبع في باكستان عام ١٩٦٨م بتحقيق أمة الكريم القرشية، **الأمثال العربية**، ص ٣٧؛ غير أنه نشر أيضا في بيروت بتحقيق: أحمد عبد الفتاح تمام في ١٩٨٨، كتاب **الأمثال في الحديث النبوي** للإمام الحافظ أبي الشيخ الأصفهاني (ت ٣٦٩هـ)، تحقيق: عبد العلي عبد الحميد حامد (بومباي: د.ن.، ١٩٨٧).

٥- راجع تفاصيل ذلك في : رودلف زلهايم، **الأمثال العربية**، ص ٣٧.

٦- وسمت **كليلة ودمنة** بأنها أمثال في أكثر من موضع داخل النص نفسه "هذا كتاب **كليلة ودمنة**، وهو مما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث، التي ألهموا أنْ يدخلوا فيها أبلغ ماوجدوا من القول في النحو الذي أرادوا". "وينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له، وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً." راجع ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، عناية محمد حسن نائل المرصفي (بيروت : دار المسيرة، ١٩٨٠)، أولاً : ص ٦٥، ٦٦. وراجع أيضا : ص ٧٦، ١٥٨.

٧- ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، ص ٤٩، ٥٠.
٨- **المرجع السابق**، ص ٧٦.
٩- **المرجع السابق**، باب الأسد والثور، ص ١٠٩، ١١٩، ١٣٨، ١٥٠. وباب الفحص عن أمر دمنة، ص ١٦٤. وباب القرد والغيلم، ص ٢٢٥. وباب الناسك وابن عرس، ص ٢٢٨.
١٠- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٤ (القاهرة : مكتبة الخانكي، د.ت.)، جـ ٤، ص ٥٥؛ الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٢ (القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ت.)، جـ ٥، ص ١٣٣.
١١- ابن وهب الكاتب، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي (بغداد :مطبعة العاني [ساعدت جامعة بغداد على نشره]، ١٩٦٧)، ص ١٤٥، ١٤٦. قال ابن وهب : "وأما الأمثال والقصص فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبينون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشباه والأشكال، ويرون هذا النوع من القول أنجع مطلباً وأقرب مذهباً، ولذلك قال الله عز وجل ولقد صرفنا للناس في هذا القرآن من كل مثل، وقال وسكنتم في مساكن الذين ظلموا أنفسهم، وتبين لكم كيف فعلنا بهم، وضربنا لكم الأمثال، وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو محتاج إلى ما يدل على صحته والمثل مقرون بالحجة ... ولذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش...."
١٢- ابن المقفع، باب عرض الكتاب، **كليلة ودمنة**، ص ٦٥، راجع هامش رقم (٦).
١٣- مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٥٨)، ص ٨٩.
١٤- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، **جامع البيان في تفسير القرآن** (القاهرة : دار الحديث، ١٩٨٧)، المجلد الخامس، ص ٨٧؛ قال الطبري "وقال آخرون لم ينزل الله على بني إسرائيل مائدة، ثم اختلف قائلو هذه المقالة، فقال بعضهم : إنما هذا مثل ضربه الله تعالى لخلقه، نهاهم به عن مسائله نبي الله الآيات. ذكر من قال ذلك. قال حدثنا ابن وكيع، قال : حدثنا يحيى بن آدم عن شريك عن ليث عن مجاهد في قول 'أنزل علينا مائدة من السماء،' قال مثل ضرب. لم ينزل عليهم شيء."
١٥- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت : دار الجيل، ١٩٧٢)، جـ١، ص ٢٨١.
١٦- **المرجع السابق**، جـ ١، ص ٢٨٠.
١٧- ابن سينا، "فن الشعر من كتاب الشفاء"، ضمن كتاب **فن الشعر لأرسطوطاليس**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة، د.ت.)، ص ١٨٣؛ راجع أيضاً "تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر"، **نفسه**، ص ٢١٣، ٢١٤. من المهم أن نوضح هنا - منعا لأي التباس - أن دلالة "المثل" و"الأمثال" على "الخرافة" أو "الخرافات" عند الفلاسفة بقدر ما تحمل تحولا في المفهوم القصصي للمثل، فهي لا تحمل أي معنى سلبي بالنسبة للأمثال القرآنية. وفضلا عن ذلك فسيلحظ القارىء أن طرح الفلاسفة لمفهوم المثل على هذا النحو جاء من منظور مغاير لطرح ابن وهب الكاتب تماما. ذلك أن طرح الفلاسفة لأمثال **كليلة ودمنة** جاء في سياق المقارنة مع الشعر والمحاكاة الشعرية. أما طرح ابن وهب الكاتب فجاء في سياق المقارنة مع الأمثال القرآنية هذا على الرغم من التقاء كل من الفلاسفة وابن وهب الكاتب في كون المثل "حكاية ذات مغزى".
١٨- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، طبعة بالأوفست عن طبعة استانبول (بغداد : مكتبة المثنى، ١٩٧٦)، ص ٢٤١.
١٩- يصرح نص **كليلة ودمنة** بالفكرة العقلية المجردة التي تقف وراء القصة في البداية الاستهلالية لكل قصة.
٢٠- الجاحظ، **الحيوان**، جـ١، ص ١٥٢. الجاحظ، **البيان والتبيين**، جـ٤، ص ٥٥. الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي (القاهرة : مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦)، ص ٣٦، ٤١؛ ابن سينا، **الخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم (القاهرة : وزارة المعارف العمومية،

١٩٥٤)، ص ٢٣١.
٢١- يرى محمد زغلول سلام أن مصطلحي التشبيه والمثل كان من أول الاصطلاحات التي بدأت تظهر في الدراسات القرآنية (**معاني القرآن** للفراء، **مجاز القرآن** لأبي عبيدة) دالة على صور بيانية : محمد زغلول سلام، **أثر القرآن في تطور النقد العربي** (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٨)، ص ٥٦.
٢٢- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط٢ (القاهرة : مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٧١)، ص ٣٦٤. الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٤ (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٧٨.
٢٣- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٠٠.
٢٤- **المرجع السابق**، ص ٨٧، ٨٨، ٩٧، ٩٨، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢.
٢٥- ذكر عبد القاهر في **أسرار البلاغة**، وفي سياق التمييز بين التشبيه والتمثيل أن ابن المعتز حسن التشبيهات، ولايمكن أن نقول عنه إنه حسن الأمثال كما هو الحال بالنسبة لصالح بن عبد القدوس مستشهدا بقول صالح بن عبد القدوس :

وإن من أدبته في الصبا كالعود يسقي الماء في غرسه
حتى تراه مورقاً ناضراً بعد الذي أبصرت من يبسه

ومع أن هذا الشاهد الذي استشهد به الجرجاني يدخل تحت "التمثيل" بمفهومه، فإنّ وصف ابن عبد القدوس بأنه حسن الأمثال ليس المقصود به إتقانه للتمثيل، وإنما قدرته على صياغة الأقوال الحكيمة التي أصبحت فيما بعد أقوالا مأثورة وحكما ذائعة سواء كانت تصويرية أم تجريدية؛ **أسرار البلاغة**، ص ٨٧.
٢٦- ابن رشيق، **العمدة**، جـ١، ص ٢٨٤، ٢٨٥.
٢٧- راجع : قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: س.أ. بونيباكر (ليدن : مطبعة بريل، ١٩٥٦)، ص ٩٠. الفارابي، "رسالة في قوانين صناعة الشعراء،" ضمن **فن الشعر**، ص ١٥١. ابن سينا، **الخطابة**، ص ٢٣١.
٢٨- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠)، ص ١٣٦. راجع : الجاحظ، **الحيوان**، جـ ٤، ص ٨٤، ٨٥؛ جـ ٥، ص ٢٥، ٢٦؛ جـ ١، ص ٢٠٩، ٢١٠.
٢٩- الجاحظ، **الحيوان**، جـ ٥، ص ١٣٣ - ١٣٦. قال الجاحظ : "ويذكرون ناراً أخرى، وهي على طريق المثل لا على طريق الحقيقة، كقولهم في نار الحرب؛ قال ابن ميادة :

يداه يد تنهل بالخير والندي وأخرى شديد بالأعادي ضريرها
وناراه : نار نار كلّ مدفع وأخرى يصيب المجرمين سعيرها

... ونار وهي مذكورة على الحقيقة لاعلى المثل." راجع : الشاهد بوشيخي، **مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين للجاحظ** (بيروت : دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢)، ص ٢١٦، ٢١٧. راجع أيضا : الجاحظ، **الحيوان**، جـ ١، ص ١٥٢.
٣٠- الجاحظ، **البيان والتبيين**، جـ ٤، ص ٥٥؛ راجع أيضا : محمد الصغير بناني، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين** (بيروت : دار الحداثة، ١٩٨٦)، ص ٣٠٢، ٣٠٣.
٣١- محمد زغلول سلام، **أثر القرآن في تطور النقد العربي**، راجع: ص ٩٤، ٨٦، ٩٢.
٣٢- أبو عبيدة معمر بن المثنى، **نقائض جرير والفرزدق** (ليدن : بريل، ١٩٠٥)، جـ ١، ص ١٢١، ٢٩٥.
٣٣- ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر (القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت.)، ص ١٥، ١٦.
٣٤- يعمم ابن قتيبة هذه النظرة إلى المجاز على الاستعارة، حيث تعامل معها بوصفها عناصر نمطية ثابتة في اللغة، ولم يهتم بكونها ابتكاراً أصيلا لأفراد من الشعراء، يؤكد ذلك استخدامه لعبارة "والعرب تستعير" في مستهل تعريفه للاستعارة. راجع تفصيل ذلك في ڤولفهارت هاينركس، "يد الشمال : آراء حول الاستعارة"، ترجمة سعاد المانع، **مجلة فصول**،

١٠:٣-٤ (يناير ١٩٩٢)، ص٠-٢١.
٣٥- أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، **شرح المعلقات التسع المشهورات**، تحقيق: أحمد خطاب (بغداد : وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٣)، القسم الأول، ص ١٢٧، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٤٨، ٤٤٩؛ القسم الثاني، ص ٤٩١، ٥٦٠، ٥٨٩، ٦٣١، ٦٣٢، ٧٤٩. قال ابن النحاس في شرحه لبيت عنترة بن شداد (القسم الثاني، ص ٥٣٠، ٥٣١) :

وازور من وقع القنا بلبانه   وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

و"قوله 'شكا إليّ' تمثيل، أي صار بمنزلة الشاكي، العرب تستعمل هذا كثيراً، وقد قيل في قول الله تعالى : 'ثم استوى إلى السماء وهي دخان، فقال لها وللأرض ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا أتينا طائعين' إنه تمثيل، وإنما كانت إرادة الله، فكون، والله أعلم."
٣٦- المظفر بن الفضل العلوي، **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق: نهى عارف الحسن (دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٦)، ص ١٣٣، ١٣٤.
٣٧- ذكر قدامة بن جعفر هذين البيتين لأحد شعراء بني كلاب :

دع الشر واحْلُل بالنجاة تعزلا   إذا هو لم يصبغك في الشر صابغ
ولكن إذا ما الشر ثار دفينه   عليك فانضج دبغ ما أنت دابغ

ثم عقب عليهما بقوله : "فأكثر اللفظ والمعنى في هذين البيتين جار على سبيل التمثيل، وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه : دع الشر ما لم تتشب فيه، فإذا نشبت فبالغ. ولكن لم يكن لذلك من الحظ في الكلام الشعري والتمثيل الظريف ما لقول الكلابي." **نقد الشعر**، ص ٩٠، ٩١.
وقد سبق أن أشارت سعاد المانع إلى ربط قدامة بين التمثيل واللغة الشعرية في أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة ميشجان ١٩٨٦، بعنوان :
"Poetic Necessity from the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians," diss., U of Michigan, 1986, 219.
٣٨- جابر عصفور، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي** (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨)، ص ١٦٢.
٣٩- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٩٠.
٤٠- قال العسكري (في **كتاب الصناعتين**، ص ٣٦٤) معرفاً "المماثلة" : "أن يريد المتكلم العبارة عن معنى، فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده." أما تعريف ابن سنان الخفاجي فهو : "أن يراد معنى فيوضع بألفاظ تدل على معنى آخر وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود." راجع : ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، تصحيح: عبد المتعال الصعيدي (القاهرة : مطبعة صبيح، ١٩٦٩)، ص ٢٢٣.
٤١- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص ٣٦٨.
٤٢- استخدم أبو هلال العسكري الشواهد التي استدل بها قدامة على التمثيل مثل قول الرماح بن ميادة : "ألم تك في يمنى يديك ..." إلخ، وغيره إلا أنه أضاف إليها شواهد نثرية أخرى اعتبرت استعارات فيما بعد مثل "إياكم وخضراء الدمن،" **الصناعتين**، ص ٣٦٦، ٣٦٧. راجع: ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
٤٣- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص ٣٦٤، ٣٦٥.
٤٤- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٩٠.
٤٥- **المرجع السابق**، ص ٩١ - ٩٢.
٤٦- **المرجع السابق**، ص ٩١.
٤٧- قال أبو جعفر بن النحاس تعليقاً على هذا البيت : " المعنى بأنا نورد الرايات في الطعن كما قال الحجاج: 'رأى' إذا أورده الطعن 'صدر' ومعنى 'نصدرهن' : 'نردهن'. ومعنى البيت التمثيل، مثل الرايات بالإبل، والدم بالماء، فكأن الرايات ترجع وقد رويت من الدم كما ترجع الإبل وقد رويت من الماء." أبو جعفر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ق ٢، ص ٦٢٨ - ٦٢٩.
٤٨- الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص ٧٨.
٤٩- ابن رشيق، **العمدة**، جـ١، ص ٢٧٧. قال ابن رشيق : "ومن ضروب الاستعارة

"التمثيل".

٥٠- (العناج): حبل يشد أسفل الدلو إذا كانت ثقيلة، ثم يشد إلى العراقي فإذا انقطعت الأوذام، فانقلبت، أمسكها العناج. (العراقي): العودان المصلبان الذي تشد إليهما الأوذام. (الكَرَب) : هو الحبل الذي يشدّ في وسط العراقي، ثم يثنى ويثلث ليكون هو الذي يلي الماء فلا يعفن الحبل الكبير. (الأوذام) جمع وذم : وهي السيور التي بين آذان الدلو وأطراف العراقي. والحطيئة هنا يمدح قوماً عقدوا لجارهم عهداً فوفوا به ولم يخفروه. وأراد الحطيئة أنهم إذا عقدوا عقداً أحكموه وأوثقوه كإحكام الدلو إذا شد عليها العناج والكرب. الحطيئة، **ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني**، تحقيق: نعمان أمين طه (القاهرة : مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٨)، ص ١٣٤، ١٣٥.

٥١- ابن رشيق، **العمدة**، جـ١، ص ٢٨٥.

٥٢- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تعليق: محمود محمد شاكر (القاهرة : مكتبة الخانكي، ١٩٨٤)، ص ٦٦، ٦٧.

٥٣- **المرجع السابق**، ص ٦٨ - ٦٩.

٥٤- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٢٦ - ٢٧.

٥٥- ابن رشيق، **العمدة**، جـ ١، ص ٢٨٠.

٥٦- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٢٨.

٥٧- **المرجع السابق**، ص ٢٢٣.

٥٨- **المرجع السابق**، ص ٢٢٥.

٥٩- **المرجع السابق**، ص ٢٠.

٦٠- **المرجع السابق**، ص ٢٢١.

٦١- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٦٨، ٦٩؛ عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٩٣ - ٩٤.

٦٢- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٨٠، ٨٢.

٦٣- **المرجع السابق**، ص ٨٩، ٩٠.

٦٤- **المرجع السابق**، ص ١٣٦ - ١٣٨.

٦٥- **المرجع السابق**، ص ٨٢ - ٨٤.

٦٦- **المرجع السابق**، ص ٩٠ - ٩١.

٦٧- **المرجع السابق**، ص ٩٤ - ٩٦.

٦٨- **المرجع السابق**، ص ٩٦ - ٩٧.

٦٩- من أهم الدراسات التي عرضت بالتفصيل للأنواع البلاغية للصورة في التراث النقدي والبلاغي، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** لجابر عصفور وقد سبقت الإشارة إليه. راجع أيضا : مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**؛ محمد زغلول سلام، **أثر القرآن في تطور النقد العربي**.

٧٠- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي**، ص ٢٨٢ - ٢٨٦.

٧١- حمادى صمود، **التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس** (تونس : منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١)، ص ٥٣٧.

٧٢- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٢٧٥؛ حمادي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب**، ص ٥٣٧.

٧٣- يقول الرماني : "فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما. والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه : منها إخراج ما لاتقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه الحاسة ..." الرماني، "النكت في إعجاز القرآن"، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٦)، ص ٨١.

٧٤- ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص ٢٢٣.

٧٥- **المرجع السابق**، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

٧٦- **المرجع السابق**، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

٧٧- عن قوى الإدراك الإنساني الحسية والعقلية، وعلاقة الحس بالعقل راجع تفاصيل ذلك في : ألفت كمال الروبي،"مكانة الخيال بين قوى الإدراك الإنساني"، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين** (بيروت : دار التنوير، ١٩٨٣)، ص ٤٧، ص ٥٠، ٥٦.

٧٨- التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق: محمد توفيق حسين (بغداد : مطبعة الإرشاد، ١٩٧٠)، ص ١٧٤.

٧٩- التوحيدي، **المقابسات**، ص ١٧٥.

٨٠- **المرجع السابق**، ص ١٨٩، ٢٢٤.

٨١- مسكويه، **الهوامل والشوامل**، نشر: أحمد أمين والسيد أحمد صقر (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١)، ص ٢٤٠، ٢٤١.

٨٢- الحكيم الترمذي، **الأمثال من الكتاب والسنة**، تحقيق: السيد الجميلي (بيروت : دار ابن زيدون، د.ت.)، ص ١٣، ١٤.

٨٣- **المرجع السابق**، ص ١٦.

٨٤- ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ٢٢٦ - ٢٣٠.

٨٥- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٠١، ١٠٢.

٨٦- **المرجع السابق**، ص ١٠٣، ١٠٥.

٨٧- **المرجع السابق**، ص ١٠٨.

٨٨- **المرجع السابق**، ص ١٠٩.

٨٩- **المرجع السابق**، ص ١١٠.

٩٠- **المرجع السابق**، ص ١١١.

٩١- **المرجع السابق**، ص ١١١ - ١١٢.

٩٢- **المرجع السابق**، ص ١٣٨.

٩٣- **المرجع السابق**، ص ١٠٢.

٩٤- ضخم كمال أبو ديب من فهم عبد القاهر الجرجاني لدور الخيال في الإبداع، خاصة فيما يتعلق بالاستعارة والتمثيل، مثل دوره في خلق الانسجام (الأتلاف) بين الأشياء المتباعدة والمتنافرة (المختلفة)، والكشف عن التشابهات بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة، فضلا عن دوره في الخلق والابتكار بصفة عامة، راجع :
K. Abu Deeb, *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery* (Warminter, Wilts: Aris & Philips Ltd., 1979) 266, 272, 275.

٩٥- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٠٥.

٩٦- **المرجع السابق**، ص ٢١٨، ٢١٩.

٩٧- **المرجع السابق**، ص ٢٥٢.

٩٨- **المرجع السابق**، ص ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٦.

٩٩- **المرجع السابق**، ص ٣٣٢.

١٠٠- **المرجع السابق**، ص ٢٥٢.

١٠١- **المرجع السابق**، ص ٢٥٤، ٢٩٥. راجع أيضا : جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٣٢٥، ٣٢٦.

١٠٢- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٢٥٣. يجدر الإشارة إلى أن تناول عبد القاهر الجرجاني للآيات القرآنية السابقة ولجوءه إلى التأويل فضلا عن اضطرابه في النظر إلى علاقة المجاز والصور البلاغية بما فيها التمثيل بالتخييل ربما يرجع إلى أنه كان من المتكلمين الأشاعرة.

١٠٣- **المرجع السابق**، ص ٢٥١.

مفهوم الصيغ المجازية بين التراث العربي والنقد المعاصر

صبري حافظ

منذ أن اشتكت كرستين بروك - روز في مقدمة كتابها الرائد في استقصاء ملامح **نحو الاستعارة** *A Grammar of Metaphor* (١٩٥٨)[١] من أن معظم الدراسات النقدية الغربية التي تناولت المجاز والاستعارة منذ أرسطو وحتى وقت كتابتها لدراستها تلك قد اهتمت بالفكرة والمحتوى وليس بشكل العملية المجازية وبنيتها، ودراسات المجاز الأدبي في الغرب تحاول أن تعيد التوازن إلى هذا التاريخ الأدبي الغربي الطويل الذي اهتم بالكشف عن محتوى المجازات الأدبية عامة والشعرية خاصة دون البحث في آليات العملية المجازية نفسها ودون التعرف على بنيتها اللغوية أو الهيكلية. فقد كانت الدراسات الأدبية الغربية للصيغ المجازية المختلفة من تشبيه وكناية وتمثيل واستعارة تهتم بالدرجة الأولى لا ببنية الصيغة المجازية ووظيفتها ودلالات لجوء مستخدمها إليها ودوافعه من استعمالها، وإنما بالتعرف على معناها ومحتواها دون العناية الكافية بمبناها. واستطاعت دراسة بروك - روز الرائدة تلك والتي جعلت مدار اهتمامها هو البحث في البنية النحوية للاستعارة أن تفتح الباب أمام مقترب جديد كان نطاق بحثه هو بنية الصيغ المجازية والدلالات التي تنطوي عليها مختلف تشكلاتها ودوافع مستخدمها منها. وفتح هذا المقترب الجديد أفاقا للبحث الأدبي وتحليل النصوص كان لها أبلغ الأثر في تغيير مفهومنا للكثير من الصيغ المجازية ولما تنطوي عليه من مصادرات فكرية ومنهجية.

لكن المتأمل لتاريخ علوم البلاغة والبيان العربية سيجد أن ما شكت بروك - روز منه بالنسبة للنقد الغربي لا ينطبق بأي حال من الأحوال على النقد العربي. بل إن منهجها اللغوي النحوي في تحليل بنية المجاز والاستعارة هو نفسه، وربما بشكل أكثر نضجا وحصافة ما دعا إليه الناقد العربي الكبير عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠ - ٤٧٤ هـ / ١٠١٠ - ١٠٨٠م) في ديباجة كتابه العظيم **دلائل الإعجاز** قبل ذلك بتسعة قرون، عندما قال :

إني أقول مقالا لست أخفيه	ولست أرهب خصما إن بدا فيه
ما من سبيل إلى إثبات معجزة	في النظم إلا بما أصبحت أبديه
فما لنظم كلام أنت ناظمه	معنى سوى حكم إعراب تزجيه
اسم يرى وهو أصل للكلام فما	يتم من دونه قصد لمنشيه
وآخر يعطيك الزيادة في	ما أنت تثبته أو أنت تنفيه[٢]

١ - مركزية النص و مركزية الكلمة

وقبل البحث في مدى جدة إسهام عبد القاهر الجرجاني الهام وحداثته وفقا لمفاهيم النقد الأدبي المعاصرة، بل وفي مدى تجاوزه للكثير من كشوف النقد الحديث في هذا المجال، أود أن أبدأ بملاحظتين أساسيتين لا بد من البدء بهما لأنهما سيكشفان لنا عن مدى تقدم مفهوم الجرجاني للبنية المجازية عن مفهوم بروك - روز على الرغم من أسبقيته عليه، فقد تبلور الأول في نطاق تراث نقدي ينهض على مركزية النص بينما حاول الثاني أن يصوغ كشوفه النقدية ضمن سياق نقدي لم يحقق كلية تناغمه مع مفهوم مركزية النص الذي لا يزال يجاهد في تأسيسه. وأولى هاتين الملاحظتين هي أن أي دراسة جادة للمفاهيم النقدية الحديثة تريد أن تتجاوز حدود النقل والتعريف، وتسعى للإسهام الخلاق في دفع النقد العربي إلى الأمام وإنقاذه من وهاد التكرار والكسل العقلي، وأن تعمل على إرهاف قدرته على التفاعل مع الواقع الأدبي وتمكينه من القيام بدور فعال في ساحته، عليها مد جذور هذه المفاهيم الجديدة في تراثنا النقدي حتى لا تبدو كائنا غريبا وكيانا مستهجنا لا قدرة له على التوائم مع واقعنا الأدبي، ولا علاقة له بتاريخنا الثقافي، وحتى تكتسب من خلال تفاعلها مع هذا التراث قدرا من الوعي بآلياته والألفة بمصطلحاته والاقتراب من همومه ومشاغله، بصورة تنفي عنها العجمة والإغراب. وثانيهما، والتي يعتبرها الكثيرون المحك الرئيسي لأي مفهوم أو مقترب نقدي جديد، هي تطبيق هذا المفهوم على نصوص أدبية عربية - سواء أكانت قديمة أو معاصرة - بصورة يبرر معها المفهوم الجديد نفسه، ويبرهن على أهليته لاحتلال مكان ما في واقع النقد العربي وذلك من خلال تأكيد قدرته على إضاءة أبعاد جديدة في العمل الأدبي ما كان باستطاعة المفاهيم أو المقتربات القديمة اكتشافها.

فبدون هاتين المهمتين المتكاملتين لا تقوم لأي مفهوم نقدي جديد قائمة سواء أكان هذا الجديد فيه غير مسبوق، أو كان قديما يتبدى في ثوب جديد، بل إن أهمية هذا العمل المزدوج تتضاعف إذا ما كان للمفهوم النقدي الجديد أساس راسخ في تراثنا النقدي، لأن العودة إلى هذا الأساس التاريخي تمكن الجديد من الصمود في وجه هجمات الكسل العقلي ودعاوي الاستيراد والغريب أو الوافد أو الطريف وغيرها من أساليب التهميش والمحاصرة التي تريد له أن يظل كيانا أجنبيا لا قدرة له على الاندغام في الواقع الثقافي، ناهيك عن الاضطلاع بدور أساسي فيه. وسأشرع هنا في محاولة للاقتراب من أولى هاتين المهمتين، وهي محاولة لا ترجع إلى رغبة محضة في التأصيل، وإن كان فيها شيء منها. ولا نريد الزعم بأننا سبقنا الغرب بالنسبة لبعض المفاهيم الجديدة، على الرغم من أن هذا الزعم ليس عاريا من الصدق كلية. لكن أهميتها تعود إلى أنها عملية جوهرية للتحرر من الدونية النقدية، وترسيخ المفهوم النقدي الجديد في الواقع الثقافي، وكسر حاجز العزلة بينه وبين المتلقي، ووصل هذا الإسهام النقدي الجديد بما سبقه من إنجازات، وتمكين الواقع الثقافي من إقامة حوار خلاق مع المفاهيم النقدية الجديدة لا يكتفي بالأخذ والنقل ولكنه يسعى إلى التفاعل والجدل والإنشاء.

وإذا كان النقد الأدبي الحديث قد أعرض عن القيام بهذه المهمة بالنسبة لعدد من المفاهيم النقدية التي درست العلاقة بين الأدب والواقع، بحجة أن تراثنا النقدي العربي لم يول هذه العلاقة كبير عنايته، فإنه لا يستطيع إهمالها بالنسبة للموجة الجديدة من المفاهيم النقدية التي تجعل النص مدار اهتمامها الأول، ولا تهتم كثيرا بمسألة الأطر المرجعية، وإن اهتمت بها

جعلتها في مكانة أدنى على سلم أولوياتها النقدية. ذلك لأن تراثنا النقدي العربي وجه جل عنايته للنص الأدبي، شفهيا كان أو مكتوبا. وصرف كل همه إلى دقائق هذا النص بصورة مكنته من أن يقدم لنا عبر إنجازاته الباهرة التي بدأت في القرن الثالث الهجري، وبلغت ذروتها في القرنين الرابع والخامس، واستمر ازدهارها في القرنين السادس والسابع، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية في فهم جزيئات العمل الإبداعي، وفي التعرف على كل ملامحه البنائية، واستقصاء خرائط علاقاته الداخلية وفرز أدواته واستراتيجياته الشكلية على الخصوص.

ولا غرو فقد عني النقد العربي القديم بالكشف عن **أسرار البلاغة**[٣] والتعرف على آليات **الصناعتين**[٤] الأدبيتين الرئيسيتين : الشعر والنثر واستكناه **دلائل الإعجاز**[٥] فيهما، وسر **الفصاحة**[٦] بهما، في محاولة لوضع **أحكام صنعة الكلام**[٧] وإرساء أسس **تحرير التحبير**[٨] حتى تصبح دراسة **مسائل الانتقاد**[٩] **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**[١٠] فيعرف الجميع حقيقة **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**[١١] على السواء من خلال اطلاعهم على **رايات المبرزين وغايات المميزين**[١٢] فتتضح للكاتب والمتلقي على السواء ماهية **البيان والتبيين**[١٣] ويسهل عليهم السعي إلى بلوغ مراتب الكمال.[١٤] ولأن الشعر هو ديوان العرب الأثير، فقد كان طبيعيا أن يهتم تراثنا النقدي كثيرا بـ **نقد الشعر**[١٥] والتقنين لـ **قواعد الشعر**[١٦] والتعرف على **قوانين صناعته**[١٧] ودراسة تفاصيل العلاقة بين **الشعر والشعراء**[١٨] حتى يكون النقد بحق هو **العمدة في صناعة الشعر ونقده**[١٩] وهو النبراس الذي يساعد العاملين به على **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله**[٢٠] وإدراك ما به من **بديع**[٢١] وما يلجأ إليه من **غرائب التشبيهات.**[٢٢]

ولم يكتف النقد العربي القديم بالجانب المعياري في العملية النقدية وحدها، على الرغم من وعيه الدائم بأهمية بلورة **عيار الشعر**[٢٣] ووضع أساس نظري للممارسة النقدية منذ فترة باكرة في تاريخه، ولكنه اهتم بنفس القدر بالجانب التطبيقي منذ بواكيره الأولى حيث شرع محمد بن سلام الجمحي (١٣٩ - ٢٣٢ هـ) في رسم أول بناء هرمي رتب فيه الشعراء في "طبقات"[٢٤] من النواحي التاريخية (طبقات شعراء الجاهلية ثم طبقات شعراء الإسلام) والموضوعية (طبقة شعراء المراثي وطبقة شعراء القرى العربية) والدينية (شعراء الجاهلية، وشعراء اليهود، وشعراء الإسلام). لكن معياره النقدي داخل كل مجموعة كان معيارا نصيا وفنيا قبل أي شيء آخر، بالصورة التي تجعل تقسيمه أول عمل نقدي عربي ينطوي على قدر من الوعي التناصي والبنيوي. إذ تنهض علاقات التراتب الهرمي hierarchical بين الشعراء لا على أساس من شرف المحتد أو رفعة المكانة، وإنما على أساس النصوص الشعرية نفسها التي تكوّن عند ابن سلام الجمحي مجتمعا نصيا له استقلاليته شبه الكاملة عن الأطر المرجعية التي صدر عنها، والواقع أن الدارس الحديث لعمل ابن سلام النقدي سيدهشه مدى نضج المعايير الفنية والجمالية التي يقيم عليها ابن سلام نظامه التراتبي، ومدى تأثير هذه المعايير الأدبية الخالصة على من تلاه من النقاد.

فقد حاول النقد العربي القديم منذ بداياته الباكرة تلك عقد توازن حساس بين المعيارية والوصفية من ناحية المنطلق، وبين التنظير والتطبيق من حيث المنحى. ليس فقط لأن ابن سلام الجمحي حقق شيئا من ذلك في طبقاته،[٢٥] ولكن أيضا لأن معظم الدراسات التالية له

سعت إلى المحافظة على هذا التوازن وترسيخ ملامحه، ففي مقابل كل كتاب ينحو إلى الجانب النظري سنجد كتابا آخر على الأقل ينحو إلى الجانب التطبيقي. ومن هنا كثرت الكتب التي تتناول "الإبانة عن السرقات"(٢٦) وتعددت الدراسات التي تعقد "الموازنات"(٢٧) بين الشعراء و"المفاضلات"(٢٨) بينهم أو حتى بين قصائدهم، أو القيام بـ "الوساطة بين الشاعر وخصومه"(٢٩) أو تتابع "أخبار"(٣٠) شاعر، أو تكشف عن "عيوب"(٣١) آخر، أو تظهر "مساوئه".(٣٢) بالصورة التي استطاع بها تراثنا النقدي أن يضفي على مقولاته النقدية قدرا كبيرا من الوضوح والتماسك باختبارها في ساحة التطبيق، وأن يحدد عبر التطبيقات معايير الحذق والإجادة، وأن يبين ما يجوز للشاعر في الضرورة، وما ينبو عنه الذوق أو الجرس أو المنطق العقلي أو الاستعاري على السواء.

وكان النص - شعريا كان أو نثريا - هو مدار اهتمام التجربة النقدية التراثية ومرجع كل استقصاءاتها النظرية وممارستها التطبيقية على السواء. بالصورة التي لا نجافي معها الصواب إذا ما قلنا إن السمة الرئيسية لتراثنا النقدي هي أنه text-centred ينهض على مركزية النص ويجعله مدار انشغالاته كلها. وهي سمة موازية ومناقضة في الوقت نفسه - على الصعيد الفلسفي - لفكرة مركزية الكلمة logocentrism التي تحكمت في الفكر النقدي الغربي لفترات طويلة، والتي تسعى كتابات ما بعد البنيوية النقدية post-structuralism واستقصاءات النقد التفكيكي deconstruction ورؤى ما وراء البنية إلى زعزعتها، واستبدال مركزية النص بها. وسبق تراثنا النقدي في هذا المجال يحتم علينا أن نعود إليه لاستشارته في الكثير من المفاهيم النقدية الجديدة تلك قبل تقديمها إلى واقعنا النقدي أو الانغماس في اتباع كشوفها في تطبيقاتنا النقدية.

فهذه العودة هي التي تمكننا بحق من إحياء هذا التراث القديم واستيحائه، لا باعتباره شيئا ينتمي إلى أشباح الماضي، ولكن كقيمة فاعلة في الحاضر تتواصل بها العلاقات بين الاستقصاءات الراهنة وبين الإنجازات القديمة الباهرة، كما أن هذا التواصل هو الذي سيمكننا من وضع النقد الجديد على الطريق الصحيح فيما يتعلق بقضية المصطلح الأدبي لأنه سيجهز على القطيعة الضارة بين المصطلح الأدبي الحديث الذي مازال يتعثر في أحابيل الترجمة وميوعة التحديد وإبهام القصد، والمصطلح النقدي التراثي الذي مازال هو الآخر يعاني من الإهمال والجمود، والذي أساءت إليه سنوات الكسل العقلي وقرون التخلف النقدي الذي امتد منذ السكاكي واستمر حتى العصر المسمى بعصر النهضة. وبدون الإجهاز على هذه القطيعة وإعادة طرح المفاهيم النقدية القديمة في ساحة الجدل النقدي المعاصر لن تنقطع الشكوى من قلق المصطلح النقدي، ولن نستطيع بحق ترسيخ أي مفهوم نقدي جديد، بالصورة التي يصبح معها قوة فاعلة في واقعنا الثقافي المعاصر.

٢- عبد القاهر الجرجاني والأساس الإشاري

إذا كان تراثنا النقدي قد وجه جل عنايته إلى النص الأدبي، وجعله بؤرة الاهتمام النقدي، فإن من الطبيعي أن يصرف هذا التراث النقدي جهدا كبيرا في تقصي العلاقة بين النصوص؟ وأن يكون هذا الجهد أضعاف ما وجهه إلى استقصاء العلاقة بين هذه النصوص والأطر المرجعية التي صدرت عنها. ومن الطبيعي أيضا أن تقترب استقصاءاته للعلاقات

بين النصوص من عدد كبير من قضايا البنية في النقد الحديث ومجالات اهتمامه. ولنبدأ من الأساس الذي ينهض عليه مفهوم البنية، أي من القاعدة الإشارية التي انحدرت منها معظم الاتجاهات النقدية الحديثة، والتي قامت على أساس الاتجاه المعياري الذي بلوره فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) في الدراسات اللغوية، ثم تطورت في عدد من الدراسات اللغوية والنقدية والإشارية الصرفة على أيدي مجموعة من الدارسين الذين أتوا بعده.

ويفترض هذا الأساس الإشاري الذي يعتمد على مفهوم الإشارة sign مجموعة من الافتراضات: أولها أن "الإشارة كوحدة تتشكل من خلال الوظيفة الإشارية، أي عبر العلاقة الافتراضية المتبادلة بين الوحدات على الصعيد التعبيري - أي المشيرات signifiers - وعلى صعيد المعنى - أي الدلالات أو المشار إليها signified - أثناء الفعل أو الإجراء اللغوي".(٣٣) أو بمعنى أبسط بين الألفاظ ومعانيها. وثانيها أن هذه الوظيفة الإشارية هي التي تؤسس العلاقات بين المشيرات ومحتوياتها، وهي التي تؤدي - في تعقيدها كعملية تفاهم وتواصل لغوي أو فكري - إلى خلق الإشارات نفسها سواء البسيط منها أو المركب.

وإذا كان سوسير هو الذي بين أن كل إشارة تنطوي على مشير ومشار إليه، أو دال ومدلول، وأن العلاقات بين الدلالات هي أحد تجليات العلاقات بين المدلولات، فإن العالم اللغوي الدانماركي لويس يلمسليف Louis Hjelmslev (١٨٩٩ - ١٩٦٥) هو الذي كشف عن أن الإشارة بدالها ومدلولها، هي نتيجة للعملية الإشارية، وعن أنها تتجاوز حدود اللفظة إلى آفاق الجملة أو الخطاب discourse مما فتح الباب أمام مفهوم أكثر تعقيدا وكثافة لموضوع الإشارة وبالتالي للإشارية نفسها كمجال خصب للبحث اللغوي والنقدي على السواء.

وقد أضاف يلمسليف افتراضا ثالثا وهو أنه بالنسبة للصعيدين الرئيسين في عملية التواصل اللغوي : صعيد الدلالات، وصعيد المدلولات، أو التعبير والمحتوى، ثمة تمييز بين الشكل form والجوهر substance وأن هناك بالتالي علاقة بين شكل التعبير وشكل المحتوى. وفصل في هذا المجال بين ما سماه بالعلاقات التبادلية correlation حيث تتسم العلاقة بالاختيار بين أحد البديلين، أو العلاقة الترابطية relation حيث يمكن الجمع بين البديلين، وهناك كذلك افتراض رابع وهو أن العلاقات بين الدالات أو المدلولات تشكل أنساقا من الأنظمة التي تساعدنا على فهم أفضل للإشارة، وللنظام الإشاري معا، وقد أكد يلمسليف إلى جانب هذين الافتراضين على مسألة أسبقية الجوهر، أو المعنى، على تشكله الإشاري سواء في تعبير أو في إشارة، "فالوظيفة الإشارية - عند يلمسليف - تحدد المعنى قبل تشكله، وتدخّل هذه الوظيفة ذاته هو الذي يولد الشكل ويجعل المعنى ممكنا. ومع ذلك فإن أسبقية المعنى القابل للتعبير عنه تكمن فيما وراء شكل المحتوى وشكل التعبير، وحتى تسبق جوهر المحتوى وجوهر التعبير وتظل من الأفكار الأساسية عنده".(٣٤) وهذه القضية الإشارية هي التي ستحيلنا إلى الجانب الإشاري في فكر عبد القاهر الجرجاني اللغوي والنقدي، لأن عمله كله تبلور في ظل نوع من الجدل مع مثل هذه المفاهيم.

وقد سبق أن أشار محمد مندور إلى هذا الجانب في فكر عبد القاهر اللغوي، عندما قال إن "مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه. هو مذهب العالم السويسري الثبت فرديناند دي سوسير الذي توفي سنة ١٩١٣ ... لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات"(٣٥) بل وفطن قبل ذلك إلى الأساس الإشاري الذي يحدد طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في الإشارة

اللغوية؛ إذ قال في رده المتكرر على آراء المعتزلة اللغوية التي يشيع فيها الفصل بين الدال والمدلول "إنه محال أن يكون اللفظ قد نصب دليلا على شيء، ثم لا يحصل منه العلم بذلك الشيء، إذ لا معنى لكون الشيء دليلا إلا إفادته إياك بما هو دليل عليه. إن مدلول اللفظ ليس هو وجود المعنى أو عدمه، ولكن الحكم بوجود المعنى أو عدمه"(٣٦) فاللفظ عند الجرجاني هو في حقيقة الأمر علامة أو إشارة بالمعنى الحديث لهذا المصطلح، ولذلك فإن العلاقة بين شقي الإشارة، اللفظ والمعنى، عنده هي كما يقول علماء الإشارية المعاصرون علاقة تعسفية arbitrary ومن هنا فإن "اللفظ من قول الكاذب يدل على نفس ما يدل عليه من قول الصادق"(٣٧) لأن بنية اللفظ الإشارية شيء مغاير كلية لما يحدث للمعنى أثناء استخدام اللفظ في عملية التعبير وإدخاله في مجموعة من العلاقات السياقية مع غيره من الألفاظ.

وليس غريبا أن يتناول عبد القاهر الجرجاني بروح عالم حقيقي ما يحدث للمعنى عند إدخال اللفظ في معمعة العلاقات السياقية، لأن هذا الفهم الإشاري الناضج للعلاقة بين شقي العلامة اللغوية كان لا بد أن يقود عبد القاهر، كما قاد نظراءه الغربيين بعد ذلك بتسع قرون، إلى البحث في بنية العلاقات التي تتعلق بين الإشارات أثناء عملية التعبير أو الاتصال؛ بل وحتى إلى البحث فيما انشغل به أعلام ما بعد البنيوية في الفكر النقدي الغربي من استقصاء لدوافع الخطاب وتأثير ذلك على عمليتي التوصيل والتلقي. يقول عبد القاهر "وإذ قد عرفت أنه لا يتصور الخبر إلا فيما بين شيئين :مُخبَر به ومُخبَر عنه، فينبغي أن تعلم أنه يحتاج من بعد هذين إلى ثالث. وذلك أنه كما لا يتصور أن يكون هاهنا خبر حتى يكون مُخبَر به ومُخبَر عنه، كذلك لا يتصور أن يكون خبر حتى يكون له مُخبِر يصدر عنه ويحصل من جهته، ويكون له نسبة إليه، وتعود التبعة فيه عليه ... وجملة الأمر، أن الخبر وجميع الكلام، معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض". (٣٨)

فعبد القاهر لا يشير هنا فحسب إلى وجود مخبر به ومخبر عنه : أي مشير ومشار إليه، مسند ومسند إليه، مبتدأ وخبر، ولكنه يضع هذه الإشارة ضمن نطاق عملية التوصيل حيث لا بد لأي رسالة لغوية من مُرسِل أو "مُخبِر" يصدر عنه الخبر ويحصل من جهته. ويؤكد بالإضافة إلى ذلك فكرة أسبقيةَ المعنى علىَ الإشارة التي قال بها يلمسليف من بعده بقرون. صحيح أن عبد القاهر يتحدث هنا عن تركيب الجملة وعن توكيد المعنى من خلال علاقات الألفاظ، وعن أولوية الخبر على المبتدأ الذي يمكن إضماره وإسقاطه والذي لا يمكن أن تتحقق دونه وظيفة اللغة الإعلانية، إلا أن اهتمامه كناقد أدبي بآليات عمل العلاقات الداخلية بين الألفاظ، وحرصه على بلورة نوع من الحتمية اللغوية، وإبراز الجانب الوظيفي والدلالي في علاقات الألفاظ على المحور السياقي للإنشاء اللغوي هو الذي مكنه من نقل الأساس الإشاري لعملية التواصل من مستوى اللفظة إلى مستوى أعقد وهو مستوى الجملة.

وتبرز أهمية إنجاز عبد القاهر في هذا المجال إذا ما وضعناه في سياقه في تراثنا النقدي الذي ظل لما يقرب من قرنين من الزمان أسيرا لمقولة الجاحظ العابثة "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك". (٣٩) وهي المقولة التي اعتبرها الكثيرون أساس للفصل بين اللفظ والمعنى في نظرية الجاحظ النقدية.

وهذا أمر غير صحيح، لأن الجاحظ نفسه أشار أكثر من مرة إلى وجود علاقة جدلية بين اللفظ والمعنى(٤٠) فعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة يكون إظهار المعنى عنده. بل وأشار كذلك إلى عملية السياق بين اللفظ والمعنى، وإلى علاقتهما معا بالسياق اللغوي وبالسياق الاجتماعي الذي يصدران عنه ويحققان فعاليتهما فيه. لكن هذا الفهم الخاطىء لمقولة الجاحظ ظل شائعا حتى عصر الجرجاني، وبلغ ذروته النظرية في كتاب المغني لقاضي قضاة المعزلة أبي الحسن عبد الجبار الهمذاني الأسداباذي (م: ٤١٥ هـ) الذي يعد كتاب الجرجاني ردا على ما به من خطل كما يؤكد محمود شاكر في مقدمة تحقيقه للكتاب.(٤١) كما نجد أن ابن سنان الخفاجي (م :٤٦٦ هـ) وهو من معاصري الجرجاني قد "عني، عند تحديده مقاييس الكلام عناية كبيرة باللفظ المفرد، ووضع له شروطا حصرها في ثمانية أشياء"(٤٢) انطلق فيها جميعا من هذا الافتراض الخاطىء الذي يتصور أن الألفاظ منفصلة عن المعاني، وأن لها قيمة مستقلة عن العلاقات التي تدخل فيها أثناء عملية التوصيل اللغوي.

غير أن أحد معاصري عبد القاهر الآخرين، وهو ابن رشيق القيرواني قد التفت إلى أهمية العلاقة بين اللفظ والمعنى، مؤكدا أن "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ... وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ... ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه على غير الواجب ... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه ... وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لأنا لا نجد روحا في غير جسم البتة".(٤٣) صحيح أن تأكيد ابن رشيق للترابط الوثيق بين اللفظ والمعنى يتسم بقدر كبير من البساطة حيث يفترض استقلال كل منهما عن الآخر، أو على الأقل إمكان مثل هذه الاستقلالية، وهو ما لا تقبل به الدراسات الإشارية المعاصرة؛ لكنه يعترف بوثاقة الرابطة بينهما، وبنوع من العلاقة الجدلية التي تؤدي إلى تأثير أحدهما على الآخر، إلا أن فهم ابن رشيق لهذا الموضوع يظل بسيطا رغم أهميته إذا ما قورن بمفهوم عبد القاهر له.

ذلك لأن عبد القاهر انطلق من رفض قاطع للفصل المتعسف بين اللفظ والمعنى، "فقد أزعجه أولا أن يرى ذلك التفضيل للألفاظ وتقديمها على المعاني عند من سبقه من النقاد. حتى أنهم جعلوا للفظة المفردة مميزات وصفات لم يستطع أن يتقبلها ذهنه المتمرس بتفاوت الدلالات، وقيمة التعبير عن هذا التفاوت. وكان يحس بوعي نقدي فذ أن ثنائية اللفظ والمعنى التي تبلورت عند ابن قتيبة قد أصبحت خطرا على النقد والبلاغة معا. أما على المستوى النقدي فإن الانحياز إلى اللفظ قتل الفكر الذي يعتقد الجرجاني أنه وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى. وأما على المستوى البلاغي فأن الجرجاني لم يستطع أن يتصور الفصاحة في اللفظة، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ".(٤٤) وهذه هي العملية التي أطلق عليها عبد القاهر اسم "النظم" أي عملية التأليف بين الكلمات، لا كدالات مستقلة عن دلالاتها، وإنما كإشارات لا يمكن فصل المشير فيها عن المشار إليه؛ إذ يبدو من هذا المقتطف الذي استشهدنا به من دراسة إحسان عباس أن عبد القاهر لا يزال أكثر تقدما من كل شراحه، لأنه لم يقل أبدا بمسألة تفاوت الدلالات التي يشير إليها إحسان عباس هنا، بل أصر على ما يمكن أن ندعوه بالحتمية اللغوية في

علاقة اللفظ بالمعنى سواء أكان هذا اللفظ كلمة مفردة أم تعبيرا.(٤٥)

وقد أقام عبد القاهر رفضه القاطع لهذا الفصل المتعسف بين اللفظ والمعنى على أساس علمي متين منذ مستهل كتابه الهام **دلائل الإعجاز**؛ إذ بدأ بالتأكيد على أنه "ينبغي أن ينظر للكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يصير إخبارا وأمرا ونهيا، واستخبارا وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة".(٤٦) فالنظر في الكلمة، وهي اللبنة الأولى لأي خطاب لغوي، مسألة حتمية للإجهاز على الفصل بين اللفظ والمعنى باعتبارهما جانبين متكاملين في تكوين الإشارة اللغوية. ويجهز عبد القاهر على صعيد اللفظة المفردة أولا على هذا الانفصام الشائع بين شقي الإشارة اللغوية عندما يقول : "هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، حتى يقال أن 'رجلا' أدل على معناها من 'فرس' على ما سمي به، وحتى يتصور في الإسمين يوضعان لشيء واحد، أن يكون هذا أحسن نبأ عنه وأبين كشفا عن صورته من الآخر، فيكون 'الليث' مثلا أدل على السبع المعلوم من 'الأسد'، وحتى أنا لو أردنا الموازنة بين لغتين كالعربية والفارسية ، ساغ لنا أن نجعل لفظة 'رجل' أدل على الآدمي الذكر من نظيره في الفارسية؟ وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم... ؟".(٤٧)

هنا يؤسس عبد القاهر الجرجاني أحد المبادىء الإشارية المعروفة، وهي واحدية العلاقة بين "المشير" و"المشار إليه" في جميع العلاقات اللغوية، وينكر أي تفاضل بين الألفاظ من هذه الناحية، مما يجعله بحق المؤسس الأول للإشارية. فهو لا يعي بحق تساوي الإشارات من حيث طبيعة العلاقة بين شقيها : الدال والمدلول، ولكنه يدرك أيضا أن هذا المبدأ الإشاري الهام عابر للغات translingual وأنه ينطبق على الفارسية انطباقه على العربية أو غيرها من اللغات الأخرى. فالعلاقة بين اللفظ والمعنى في كلمة "رجل" العربية، هي نفسها العلاقة بين اللفظة ومعناها في كلمة "مرد" الفارسية، أو كلمة "man" الانجليزية، أو كلمة "homme" الفرنسية ... إلخ. ويطرح عبد القاهر كذلك في هذه المقولة التأسيسية المهمة مسألة ازدواجيته المشير فيما يتعلق بالمترادفات مؤكدا أنه إذا ما كان "المشار إليه" واحدا أصبحت الإشارة واحدة هي الأخرى، حتى ولو كان هناك ازدواجا لفظيا كما هو الحال في لفظتي "الليث" و"الأسد". والواقع أن عبد القاهر لا يقدم لنا من خلال المثالين اللذين يضربهما هنا : مثال "الليث" و"الأسد" في اللغة العربية، ومثال لفظتي "رجل" العربية و"مرد" الفارسية، حتمية العلاقة بين شطري الإشارة اللغوية فحسب، ولكنه ينبهنا كذلك إلى ما أكده إشاريو القرن العشرين من اعتباطية العلاقة بينهما، ومن أن ما يكسب هذه العلاقة أي معنى هو النظام الإشاري ذاته.

ولوعي عبد القاهر الباكر بهذه الطبيعة الكلية للإشارة، فإنه لم يكتف بمهاجمة اللفظيين وحدهم، كما هو شائع عنه، وإنما رد كذلك على اللذين يهتمون بالمعنى دون اللفظ، لأنهم عنده ينطلقون من نفس المصادرة الأساسية التي تفصل بين شقي الإشارة اللغوية، بل وكشف لنا ما ينطوي عليه هذا الفصل من دلالات فكرية وفلسفية. إذ قال : "واعلم أن الداء الدوي، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ،

وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى"(٤٨) فهؤلاء لا يقلون خلطا وخطلا عن أنصار اللفظ. "وعبد القاهر ينكر بذلك أن يكون للمعاني مزية في البلاغة، كما أنكر ذلك بالقياس إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ في مستهل كتابه"(٤٩) لأن العلاقة بين اللفظ والمعنى في أي نص لا تنفصل عن العلاقة بين المشير "اللفظة/ الدال" والمشار إليه "المعنى/ المدلول" في الإشارة اللغوية ذاتها. فثمة توازٍ بين العلاقتين هو الذي أدى بالنقد الحديث إلى اعتبار الأدب نفسه نظاما إشاريا خاصا، ووجه عناية دارسيه إلى الكشف عن آليات هذا النظام الإشاري العامة وعن حركيتها الداخلية الخاصة.

٣- أنساق العلاقات وبنية الصيغ المجازية

ومع أن الجرجاني لم يطور ملاحظاته اللغوية الباهرة ويحولها إلى نظام إشاري للأدب، فإنه ناوش بعض ملامح هذا المفهوم، خاصة عند تناوله لمسألة العلاقات التي تنهض بين الألفاظ وفق ما سماه بـ "النظم". ولو لم يتناول الجرجاني هذا الجانب الهام من آليات العملية اللغوية لبقي الأساس الإشاري المتين الذي وضعه لنظرة اللغة ناقصا. لكن الجرجاني لحسن الحظ استفاض في هذه المسألة إلى الحد الذي دفع محمد مندور إلى التأكيد على أن "منهج عبد القاهر يستند إلى نظرية في اللغة أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء. ... حيث يقرر عبد القاهر ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات systeme des rapports وعلى هذا الأساس العام بنى عبد القاهر كل تفكيره اللغوي الفني".(٥٠) ويبدو أن محمد مندور يقصد بتعبير مجموعة العلاقات الذي أثبته بالفرنسية لحسن الحظ ما اصطلحنا على ترجمته في الخطاب النقدي العربي المعاصر بـ "نظام" أو "نسق" من العلاقات وليس مجرد مجموعة منها. أقول يبدو لأن دراسة محمد مندور(٥١) لهذا الجانب في فكر عبد القاهر اللغوي والنقدي على السواء لم تربطه بأي حال بالجانب الإشاري عند سوسير على الرغم من إشارته إلى اسم هذا العالم السويسري الثبت كما يقول.

والواقع أن اكتشاف عبد القاهر لوجود أنساق من العلاقات - وليس مجرد مجموعة أو مجموعات متناثرة منها - بين الألفاظ في التعبير اللغوي، يعد واحدا من أهم الكشوف اللغوية والنقدية في تراثنا العربي. وقد اهتدى إلى أهمية هذه العلاقات في بحثه عن أصول ما سماه بـ"علم الفصاحة" إذ يؤكد أنه "لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظام الكلم وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر في البناء البديع".(٥٢) وقد أكدت في مقتطف عبد القاهر ذاك على كلمة النظم لأن هذه المصطلح، كما يعرف دارسوه، هو مدار نظريته النقدية والبلاغية. ويبدأ عبد القاهر بالفعل بدراسة اللبنة الأولى للنظم وهي الكلمة ثم ينتقل منها إلى دراسة الخصائص التي تعرض في نظم الكلم أو بالأحرى العلاقات التي تتعلق بين الألفاظ وأنساقها.

ذلك لأنه "لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ، وكان لا سبيل للمرتب لها والجامع شملها،

إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكره، إلا بترتيب الألفاظ في نطقه، تجوزا فكنّوا عن ترتيب المعاني بترتيب الألفاظ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب، ثم اتبعوا ذلك من الوصف والنعت ما أبان الغرض وكشف عن المراد".(٥٣) والإشارة إلى الترتيب المعلن والمحذوف تنطوي على وعي بأن فاعلية أنساق العلاقات تظل قائمة حتى ولو بدا على السطح أنها غير ظاهرة، لأن الإضمار من سمات هذه الأنساق التي تتجسد في البنية العميقة deep structure للغة وليس في بنيتها السطحية surface structure إذا ما استخدمنا مصطلحات تشومسكي في هذا المجال، ولذلك فمهما حذف الترتيب وخاصة في الصيغ الوصفية والمجازية فإن ترتيب المعاني لا يتأتى إلا بترتيب الألفاظ سواء أكان هذا الترتيب مضمرا أم باديا. ولولا أن مدار اهتمام هذه الدراسة هو بنية الصيغ المجازية لا تفاصيل مفهوم الجرجاني لأنساق العلاقات التي تتحكم في عملية توليد المعنى وفي آليات صناعته وتوصيله إلى المتلقي لاستفضت هنا في دراسة ما ينطوي عليه كتاباه من مقولات تشكل ملامح مفهوم متكامل في هذا المجال.

لكن لا بد هنا من الإشارة إلى أن الجرجاني يفهم النظم وعملية توليد المعاني وطبيعة العلاقات بين الألفاظ التي تنطوي عليها حركية هاتين العمليتين معاً فهماً نحوياً، أي فهما منهجيا علميا ينهض على أسس بالغة النسقية والتحديد، ولها مجموعة من القواعد التي يمكن إخضاع أي بناء أدبي لها عند الدرس والتحليل، وخاصة إذا ما تعلق الأمر بالصيغ المجازية التي يتجاوز فيها التعبير حدود الإبلاغ وينحو صوب التأثير الجمالي أو حتى البلاغي على المتلقي. فـ"جملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة، التي هي أسماء وأفعال وحروف، كلاما وشعرا، من غير أن يحدث فيه النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه".(٥٤) فنظرية النظم عند الجرجاني تتجاوز حدود البنية اللغوية لتشمل البنية المجازية كذلك، كما أن نسقية هذه النظرية وقيامها على شبكة من العلاقات المتحولة دوماً تشمل كلا المجالين اللغوي والمجازي في عملية الإنشاء. وهذا هو مدخلنا إلى نحو grammar الصيغ المجازية عنده والذي سبق فيه بروك - روز بتسع قرون.

٤- نحو الصيغ المجازية عند بروك - روز

وحتى ندرك حقيقة سبق الجرجاني في هذا المجال سنعود مرة أخرى إلى كتاب بروك - روز عن نحو الاستعارة لنتعرف منه على ملامح البنية اللغوية للصيغ المجازية الذي يقترحه. فبعد أن تتناول الكاتبة في مقدمتها الضافية المقتربات المنهجية المختلفة لدراسة الصيغ المجازية منذ تقسيم أرسطو للأجناس والأنواع الأدبية إلى تقسيم كوينتليان القائم على التمييز بين الجمادات والمحسوسات واستعارة سمات أحدهما للأخرى، وتقسيم سيسيرو الذي ينهض على التفرقة بين مجالات التفكير وحتى التقسيمات التالية لهم والتي تعتمد على الخصائص الغالبة والسمات القائمة على التماثل والمفارقة أو على أغراض الصيغ المجازية وغاياتها، تعتمد إلى دراسة البنية اللغوية، أو بالأحرى النحوية، للصيغ المجازية بادئة بدراسة أبسط صيغ البنية الاستعارية التي تنهض على الإحلال البسيط simple replacement وتعتمد على الاستبدال والحذف الذي يتوقف معناه على إدراكنا لشفرته.

وهي شفرة تتخلق آليات توليد الدلالة فيها من المعلومات الخارجية المتاحة من ناحية، ومن السياق العام الذي تظهر فيه الصيغة الاستعارية في العمل الأدبي. لكن اعتماد الإحلال في هذه الصيغة الاستعارية البسيطة على الحذف يؤدي إلى قصرها بصفة عامة على الاستبدالات الفجة أو الشديدة الوضوح أو اللصيقة بالموضوع الأصلي للاستعارة. وتبدأ بالاستعارات الاسمية التي تتجلى فيها كل خصائص الاستعارة في أبسط أشكالها لأن الإحلال فيها بالغ الوضوح حيث يتعلق باستعارة اسم للدلالة على اسم آخر كاستعارة الوردة للحبيبة أو الليث للرجل.[٥٥]

وحتى تكشف عن البنية النحوية للاستعارة من ناحية وعن العلاقة الجدلية بين الصيغ النحوية والصيغ الاستعارية تلجأ الباحثة بروك – روز بعد ذلك إلى تأسيس علاقة مباشرة بين دراستها للصيغ الاستعارية وبين الدراسات اللغوية والنحوية عندما تقارن ما يحدث للمعنى باستخدام صيغة الاستعارة الاسمية بدلا من غيرها من صيغ التعبير اللغوي المباشرة بما يحدث للاسم عند إضافة أداة التعريف له، لأن ما تضيفه أداة التعريف للمعنى من توكيد أو توسيع لدلالته يعتمد أساسا على الوعي بنحو عملية التعريف نفسها وما تنطوي عليه من شفرات. وهذا هو ما يحدث أثناء العملية الاستعارية لأن الوعي بتغيرات المعنى الناجمة عن استعارة اسم لاسم آخر يعتمد على معرفة نحو الاستعارة أو القواعد الشفرية التي تمكن المتلقي من الاستجابة للاستعارة بالشكل المطلوب دون التعامل معها على المستوى الحرفي اللغوي. وتكشف لنا في دراستها عن أن ما تضيفه أداة التعريف للكلمة على مستوى المعنى يكتسب أبعادا جديدة عند انتقال هذه الصيغة النحوية إلى العملية الاستعارية. وتواصل دراسة ما يجري في مجال الإحلال البسيط عند استخدام بقية أدوات الربط والوصل والحروف المختلفة كعناصر أساسية في العملية الاستعارية، وكيف تتفاعل آليات الاستعارة مع آليات البنية النحوية في هذا المجال؛ ليس فقط باعتبارها أدوات وحروف نحوية ولكن باعتبارها عناصر مشاركة في بناء الصيغة الاستعارية ومشاركة في توليد دلالاتها الإضافية. ثم تنتقل الباحثة إلى دراسة استخدام الصفات باعتبارها استعارات وكيف تبعد العملية الاستعارية بالصفة عن مجال دلالتها الرئيسي.[٥٦]

وتكرس بروك – روز بعد ذلك ثلاثة فصول لدراسة ملامح ما تسميه في كتابها بصيغ الإبراز pointing formlae وهي طرق مغايرة للربط بين جانبي الاستعارة تنتفي من ساحتها إشكاليات الغموض لأنها لا تتطلب حذف الطرف الأول من طرفي الاستعارة كما في عملية الإحلال. ومسألة الربط بين طرفي الاستعارة في هذه الصيغ ليست مسألة وضوح بقدر ما هي مسألة فاعلية، على الرغم من احتمالية فقدان الوضوح إذا ما كانت الرابطة بين الطرفين واهنة أو مضطربة. وتفقد أدوات التعريف أو الربط في هذه الصيغة أهميتها في صيغة الإحلال البسيط السابقة لأن العلاقة بين طرفي الاستعارة هنا تتسم بمجموعة مغايرة من السمات حيث أن ذكر الطرف الأول وإيراد الاستعارة أحيانا في محل بدل aposition منه من حيث الإعراب يجهز على الغموض ويقلل من أهمية مثل تلك الأدوات التي كانت تقوم بوظائف التأكيد أو التخصيص، ومن هنا فإن حذفها لا يؤدي إلى الغموض أو يهدد بتقويض الابنية الاستعارية كما كان الحال بالنسبة لصيغ الإحلال البسيط. وقد أشارت الباحثة في هذا المجال إلى أربع طرق للإبراز سواء أكان الإبراز فيها مباشرا أم إيحائيا وهي : جمل الإشارة، والتوازي، والبدل، والنداء. وقد فصلت لنا ملامح كل طريقة ومواطن الضعف

والقوة فيها. [٥٧] وتتسم صيغ الإبراز تلك بأنها أقل من سابقتها مباشرة وأكثر حصافة وإيحاء. ولذلك فإنها تتقصى آليات عملها في مجال الاستعارات الإسمية والفعلية وفي مجال استخدام بعض الحروف وخاصة تلك التي تتبلور عبرها رابطة أقرب ما تكون إلى صيغة الإضافة أو الجر، لأن الاستعارة هنا لا تتكون من طرفين فحسب، وإنما من نسبة بعض خواص طرف إلى الطرف الآخر. وتتقصى بروك - روز تفاصيل التجليات المتعددة لتلك الرابطة وكيفية اجتيازها لحدود الصيغ اللغوية من الجمل المجرورة إلى الأفعال وجمل الوصل وغيرها. [٥٨]

أما فصول دراستها الثلاثة الأخيرة فتخصصها للاستعارات الفعلية سواء أكانت الأفعال فيها أصلية أو مساعدة أو أفعال مضافة إلى أسماء أو صيغ أسمية؛ منطلقة من وجود فرق أساسي بين الاستعارات الفعلية والإسمية يتعلق بدرجة التصريح explicitness أو الإعلان، لأنه بينما تستبدل الاستعارة الإسمية الطرف الأول بالثاني موحية بشكل واضح بأنه إياه، فإن الاستعارة الفعلية تغير اسما إلى آخر بطريقة تعتمد على الإضمار، ولا تستبدل فعلا بفعل بشكل صريح، لأنها هنا تعود بنا إلى فكرة أرسطو عن الاستعارة والتي تتضمن عناصر أربعة حيث تنهض على أن "أ" بالنسبة لـ "ب" هو مثل "جـ" بالنسبة لـ "د"؛ أو بالأحرى على وجود علاقة تناظر بين هذه العناصر الأربعة أو بين عنصرين منها على الأقل. وتتناول الباحثة الفرق بين اللزوم والتعدي في هذا المجال وبين البناء للمجهول أو للمعلوم وبين الأفعال الأصلية والمساعدة وتفصل في هذه الأشياء كلها متناولة مختلف تنويعات إضافة الاستعارات الإسمية إلى الفعلية أو العكس، وما يترتب على هذا كله من تغييرات في بنية الاستعارة وفي معناها على السواء، حيث أن إضافة هذين النوعين من الاستعارة بعضهما لبعض يستلزم دراسة درجات الانزياح التي تحدث في العلاقات الداخلية بين الأسماء والأفعال في الاستعارة المركبة الناتجة عن الإضافة والمولدة عبرها لآليات جديدة. [٥٩]

٥- بنية الصيغ المجازية عند الجرجاني

بعد هذا العرض الموجز لملامح مشروع نحو الاستعارة عند بروك - روز علينا العودة من جديد إلى عمل الجرجاني السابق عليها بتسعة قرون، وسنجد أن الجرجاني يقسم الكلام، وهو مصطلح يستخدمه في كتابه بطريقة تجعله أقرب ما يكون إلى مصطلحي الكلام parole والخطاب discourse المعاصرين، إلى قسمين حين يقول "الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا أردت أن تخبر عن 'زيد' مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت : 'خرج زيد' - وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه من اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على 'الكناية' و'الاستعارة' و'التمثيل' ".[٦٠] وهذا التقسيم ينطوي على مسألتين هامتين : أولاهما أن الجرجاني يميز بشكل واضح بين التعبير اللغوي المباشر والصيغ المجازية، إذ يقصر الأول على الوظيفة التوصيلية المباشرة للغة، بينما يجعل الثاني أكثر منه تعقيدا لأنه ينطوي على الأول ويتجاوزه في آن. وثانيتهما أنه يدخل الصيغ المجازية في باب ما أسماه بمعنى المعنى الذي ينطوي بدوره على أساس أشاري ناضج لهذا المفهوم.

يقول عبد القاهر مباشرة بعد تفصيله تقسيم الكلام إلى ضربين "وإذ قد عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول 'المعنى'، و'معنى المعنى'، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و'بمعنى المعنى' أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ... وإذ قد عرفت ذلك، فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة المعنى وحلية عليها، أو يجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة ... فأعلم أنهم يصفون كلاما قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى فكنى وعرض ومثُل واستعار".(٦١) ووعي عبد القاهر بالفرق النوعي بين الصيغتين يقترب به هنا من مفهوم الإزاحة المعاصر من ناحية، ومن تأسيس قاعدة إشارية واضحة لمفهوم للصيغ المجازية من ناحية أخرى تتجاور مفهوم بروك - روز لعملية الاستبدال البسيطة التي تعتمد على نظام شفري يقترب في أساسه من مفهوم الجرجاني الخاص بترتيب الألفاظ المحذوف؛ لأن الجرجاني يؤكد أن "صورة المعنى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر".(٦٢) وهو تأكيد يقترب به كثيرا مما ذهب إليه يلمسليف من بعده في هذا المجال.

فعبد القاهر يعي أن لعملية التعبير المجازية تلك بنيتها الإشارية التي لا يتغير فيها "المشير" حتى يتبع هذا التغيير حتما تغيير في "المشار إليه". ولذلك فإنه يقرر بجلاء نادر بأنه "إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى"(٦٣) والنظم عنده هو كل صياغة للعبارة يصوره تدخل فيها عناصر بلاغية تنطوي تحوراتها وتباين أشكالها على تغييرات أساسية في الدلالة. وهو أمر لا يعتمد بأي حال على أمور الذوق التي يصعب تحديدها، ولكن لا بد له من أن ينهض على أساس عقلي كما هي الحال في كل الأمور لديه. إذ يؤكد أكثر من مرة في كتابه "أنه لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانه ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما أدعيناه دليل".(٦٤) فإذا لم يكن ثمة أساس عقلي للصيغ البلاغية لما أمكن لأي دارس للنصوص الأدبية التي تستعملها من أن يحلل هذه الصيغ ويسبر أغوار معانيها، وأن يقيم على صحة ما أدعاه دليل. وأهم من ذلك لما أمكن لأي مستخدم لها من أن يعيد إنتاجها بأي قدر من الثقة أو الوضوح، أو أن يكون له إلى العبارة عن ذلك سبيل. فالفهم العقلي لآليات عمل الصيغ البلاغية، مثله مثل النحو أو البنية التحتية للغة، ضروري لكل من عمليتي التلقي وإعادة الإنتاج. وهذا الفهم العقلي هو الذي يبني عليه عبد القاهر تحليله اللامع للصيغ المجازية.

فتعريفه لها ينطلق من تقرير درجة من الانزياح كمدخل لكل الصيغ المجازية يميزها عن غيرها من أشكال التعبير المباشرة. فهو يعنون الفصل الذي يبدأ فيه تناوله للموضوع "في اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره" ليكون مدار اهتمام البحث هو كيفية توليد اللفظ لمعنى آخر غير المعنى المتعرف عليه والمستخدم فيه، ولينصب الدرس على الأمور التي تمكنه من الانزياح عن مجال دلالته الأساسي والإيماء إلى عوالم دلالية أخرى. ويبدأ هذا الفصل بتأكيد اتساعه وتعدد مناحيه : "اعلم أن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين : 'الكناية' و'المجاز'. والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء

إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومىء به إليه، ويجعله دليلا عليه. ... وأما 'المجاز' فقد عولّ الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضعه فهو 'مجاز'، ... والاسم والشهرة فيه لشيئين : 'الاستعارة' و"'التمثيل'، وإنما يكون التمثيل مجازا إذا جاء على حد الاستعارة".(٦٥) ومن البداية نجد أن هناك عناصر مشتركة بين المنهجين الأساسين في التعبير المجازي أهمها إطلاق اللفظ والمراد به غير ظاهره، وإثبات المعنى من خلال الاعتماد على شبكة العلاقات اللغوية التي تعتمد على الترادف من جهة، وعلى العلاقات السياقية التي تمكن اللفظ من أن يجلب إلى عملية التوصيل مجموعة أخرى من المعاني التي يكتسبها من رحلته الاستعمالية على محور العلاقات السياقية من جهة أخرى.

فبدون الوعي يدور كل من مجموعتي العلاقات السياقية والترادفية في مفهوم الجرجاني للصيغ المجازية يفوتنا الكثير مما أنجزه، حيث يبدأ تعريفه للاستعارة بالتأكيد على الجانبين معا : فالاستعارة : أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول 'رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء' فتدع ذلك وتقول : 'رأيت أسدا' وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله : 'إذ أصبحت بيد الشمال زمامها' [البيت للبيد بن ربيعة من معلقته، وصدره : وغداة ريح قد كشفت وقرة]. هذا الضرب، وإن كان الناس يضمونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة فليسا سواء. وذلك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء ليس به، وفي الثاني للشيء الشيء ليس له"(٦٦) لأن الإنشاء في الأول على أساس الماهية أو الكينونة أو بالأحرى على أساس الترادف والإحلال البسيط حسب اصطلاح بروك – روز، وفي الثاني على أساس الترابط والملكية أو الاستحواذ، أو بالأحرى على أساس السياق، وهو أقرب ما يكون إلى صيغ الإبراز في عمل بروك – روز، لأنك في الأول تدعي أن الإنسان أسد وتجعله إياه، وفي الثاني تدعي أن للشمال يدا ومعلوم أنه لا يكون للريح يد.

بعد هذه التفرقة اللامعة بين النوعين والتي تعي عمل آليات توليد المعنى في الصيغ المجازية على المحورين، ينتقل الجرجاني بدراسته إلى أفق أبعد مما وصلت إليه بروك – روز عندما يقول : "وههنا أصل يجب ضبطه وهو أن جعل المشبه المشبه به على ضربين : أحدهما أن تنزله منزلة الشيء تذكره بأمر قد ثبت له، فأنت لا تحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته ... والثاني : أن تجعل ذلك كالأمر الذي يحتاج إلى أن تعمل في إثباته وتزجيته وذلك حيث تجري اسم المشبه به خبرا على المشبه فتقول 'زيد أسد' و'زيد هو الأسد'، أو تجيء به على وجه يرجع إلى هذا كقولك 'إن لقيته لقيت به أسدا' و'إن لقيته ليلقينك منه الأسد' فأنت في هذا كله تعمل في إثبات كونه 'أسداً' أو 'الأسد' وتضع كلامك له. وأما في الأول فتخرجه مخرج ما لا يحتاج فيه إلى إثبات وتقرير".(٦٧) فالجرجاني يدرك ما ذهبت إليه بروك – روز من بعده من أن الهدف الأول للاستعارة توكيدي، ومن أن الاستعارة الإسمية تختلف عن الاستعارة الفعلية في آليات عملها ومدارات التوكيد فيها.

وهذا نفسه ما نجده عندما ينتقل الجرجاني إلى دراسة "التمثيل" الذي ضمنت بروك – روز كثيرا من دراستها له في الفصول التي تناولت فيها الاستعارات الفعلية، إذ يقول " وإما التمثيل الذي يكون مجازا لمجيئك به على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه : 'أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى' فالأصل في هذا أراك في ترددك

كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم رجلا ويؤخر أخرى على الحقيقة". (٦٨) فالجرجاني هنا لا يتحدث عن إحلال اسم محل آخر، وإنما عن الاستعاضة بفعل عن آخر وعن تمثيل الحركة العقلية بالحركة الجسدية المحسوسة. لأن وعي الجرجاني بضرورة إدراك أن حركة انتقال المعنى من معنى اللفظ إلى "معنى المعنى" هي التي يتولد عنها الأثر الجمالي للصيغ المجازية يحتم عليه الاستفاضة في البرهنة على فاعلية مفهومه، فقد "أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة، إلا أن ذلك وإن كان معلوما على الجملة، فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته، وحتى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة ... وأعلم أن سبيلك أولا أن تعلم أن ليست المزية التي تثبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره والمبالغة التي تدعي لها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريقة إثباته لها وتقريره إياه ... فليست المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح كأنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأكد وأشد. فليست المزية في قولهم 'جم الرماد' أنه دل على قرى أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وأدعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق ... فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به". (٦٩)

ووعي عبد القاهر بأن التغيير لا يحدث في طبيعة المعنى وإنما في درجته من الأمور الهامة هنا، لأنه يرتبط بمفهومه الإشاري للغة من ناحية، ويربط تحليل الصيغ البلاغية بالأساس النحوي الذي بنى عليه دراسته للكلام جملة من ناحية أخرى. ولذلك فإنه يؤكد هذا المعنى مرة أخرى عند حديثه عن التمثيل ويضيف له فكرة جديدة على درجة كبيرة من الأهمية عندما يقول : "وهكذا قياس 'التمثيل' ترى المزية أبدا في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه. فإذا سمعتهم يقولون أن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني نبلا وفضلا، وتوجب لها شرفا، وأن تفخمها في نفوس السامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين، فإنهم لا يريدون الشجاعة والقرى وأشباه ذلك من معاني الكلمة المفردة، وإنما يعنون إثبات معاني هذا الكلم لمن تثبت له ويخبر بها عنه". (٧٠)

وأهم ما يضيفه عبد القاهر هنا إلى ما سبقت مناقشته هو التمييز الصارم بين معاني اللفظة المفردة، وما تضيفه الصيغة المجازية على هذا المعنى. فإذا كان للصيغة المجازية بنيتها الإشارية عنده، فإن اختلافها عن اللفظة جملةً يترك أثره أيضا على جانب الدلالة في هذه العملية، فلا يمكن أن تتغير الإشارة دون أن ينتاب هذا التغير دلالتها أو "المشار إليه" فيها. وهذا أمر متسق مع البنية العقلية والمنطقية في تفكير الجرجاني كله. فهو لا يبني فكرته تلك على أساس إشاري فحسب، وإنما على أساس منطقي كذلك. فالسبب في أن للإثبات في الصيغ المجازية "مزية لا تكون للتصريح أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا، وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشك فيه، ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط"(٧١) وهو أمر يعتمد على الإقناع العقلي بالدرجة الأولى ويؤسس قاعدة عقلية للأحكام الجمالية عنده، بدلا من تلك التي كانت تعتمد على المزاج أو الاستحسان وفق مقولات اللطف والفصاحة.

ولا يكتفي عبد القاهر بهذا كله، ولكنه يعمد إلى البرهنة على أن ما أسسه في هذا المجال من قاعدة عقلية صارمة، وبنية إشارية محكمة للصيغ البلاغية لا يتنافى مع وجود تباينات كبيرة في تجليات هذه البنية العميقة للصيغ المجازية. وأن هذه التباينات لا بد من فهمها هي الأخرى بطريقة عقلية لا تقل صرامة عن تلك التي أسس بها قواعد الصيغ المجازية نفسها. وكأن العلاقة بين هذه البنية العميقة وتجلياتها المختلفة مثل العلاقة بين اللغة langue والكلام parole عند سوسير، إذ يقول : "أعلم أن من شأن هذه الأجناس أن تجرى فيها الفضيلة وأن تتفاوت التفاوت الشديد. أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا 'رأيت أسدا ووردت بحرا، ولقيت بدرا' والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كقوله 'وسالت بأعناق المطي الأباطح' [صدر البيت : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا] أراد أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة. وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها".[(٧٢)] ويستمر الجرجاني في تعديد مختلف تجليات الاستعارة وغيرها من الصيغ المجازية الأخرى حتى يتأكد للقاصي والداني أن هذا التباين لا يغير من حقيقة البنية التي فصل فيها القول وأرسى لها الأساس، بل إنه يؤكد مرة أخرى أن آليات توليد المعنى في البنية المجازية وجمالياتها لا علاقة لها بدلالات الألفاظ المستخدمة فيها لـ "أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي".[(٧٣)]

لكنه سرعان ما يربط الجمال والملاحة بمنطق اللغة وبالنحو "فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه".[(٧٤)] ولذلك يعتمد تحليل الجرجاني للصيغ المجازية في كتابه كله على هذا الأساس النحوي أو اللغوي. صحيح أنه يستن في ذلك سنة مغايرة لتلك التي اختطتها بروك - روز ومن بعدها من النقاد المعاصرين في تحليل بنى الصيغ المجازية، لكنه يتفق معها ومع من حذا حذوها من النقاد في أنه بنى دراسة جماليات هذه الصيغ وتحليلها على أساس عقلي خالص، وفي نزوعه نحو تأسيس عمله كله على أساس لغوي ونحوي يعي أن بنية النحو المنطقية هي امتداد لبنية أعمق وأشمل وهي البنية الإشارية للنظام اللغوي ذاته.

هوامش

١- Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor* (London: Mercury Books, 1958), p. 1.

٢- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق : محمود محمد شاكر (القاهرة : مكتبة الخانجي، ١٩٨٤)، ص ٩ - ١٠.

٣- هذا هو عنوان كتاب عبد القاهر الجرجاني.

٤- هذا هو عنوان كتاب أبي هلال العسكري (م : ٣٩٥ هـ).

٥- مع أن هذا العنوان لعبد القاهر الجرجاني، فإن تراثنا النقدي العربي زاخر بالكتب التي تناولت موضوع الإعجاز هذا من أشهرها : **النكت في إعجاز القرآن** لأبي الحسن الرماني (م: ٣٧٦هـ)، **وإعجاز القرآن** لأبي بكر بن الطيب الباقلاني (م: ٤٠٣ هـ). **وبيان إعجاز القرآن** لأبي سليمان الخطابي (م: ٣٨٨هـ). **وتلخيص البيان في**

مجازات القرآن للشريف الرضي (م: ٤٠٦ هـ).
٦- هذا هو عنوان كتاب ابن سنان الخفاجي.
٧- هذا هو عنوان كتاب ابن عبد الغفور الكلاعي (م :حوالي ٥٤٣ هـ).
٨- هو كتاب زكي الدين ابن أبي الإصبع المصري (م :٦٥٤ هـ).
٩- هو عنوان كتاب أبي عبد الله بن شرف القيرواني (م: ٤٦٠ هـ).
١٠- هو كتاب أبي الحسن حازم القرطاجني (م: ٦٨٤ هـ).
١١- هو كتاب ضياء الدين بن الأثير (م: ٦٣٧ هـ).
١٢- هو عنوان كتاب أبي الحسن بن سعيد الأندلسي (م: ٦٨٥ هـ).
١٣- هو كتاب ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (م: ٢٥٥ هـ).
١٤- هذه إشارة إلى كتاب الكامل لأبي عباس المبرد (م :٢٨٦ هـ).
١٥- هناك عدد كبير من الكتب التي تحمل هذا العنوان بصورة أو بأخرى من أشهرها **نقد الشعر** للناشيء الأكبر - أبو العباس عبد الله بن محمد المعروف بابن شرشير (م: ٢٩٣ هـ)، **نقد الشعر** للقدامة بن جعفر (م: حوالي ٣٢٦ هـ)، **والبديع في نقد الشعر** لأسامة بن منقذ (م :٥٨٤ هـ)، **ونظم الدر في نقد الشعر** لابن جبارة على بن إسماعيل (م :٦٣٢ هـ).
١٦- هو عنوان كتاب أبي العباس يحي بن ثعلب (م: ٢٩١ هـ).
١٧- هذه إحدى رسائل أبي نصر يحيى الفارابي (م: ٣٣٩ هـ) وهي رسالة في قوانين صناعة الشعر.
١٨- هو عنوان كتاب أبي محمد بن قتيبة (م: ٢٧٦ هـ).
١٩- هو عنوان كتاب ابن رشيق القيرواني (م: ٤٤٦ هـ).
٢٠- هو كتاب عبد الكريم النهشلي.
٢١- هو كتاب أبي العباس عبد الله بن المعتز (م: ٢٩٦ هـ).
٢٢- هو كتاب علي بن ظافر الأزدي (م: ٦٢٧ هـ)، وهناك أيضا **كتاب التشبيهات** لابن أبي عون (م: ٣٢٢ هـ).
٢٣- هو كتاب ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي (م :٣٢٢ هـ).
٢٤- راجع كتابه **طبقات فحول الشعراء**، تيق: محمود محمد شاكر (القاهرة : مطبعة المدني، ١٩٧٤)، ٢ ج.
٢٥- استمر هذا التقليد في كتب أخرى مثل: **طبقات الشعراء** لأبي العباس عبد الله بن المعتز (م: ٢٩٦ هـ).
٢٦- إلى جانب الإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد بن أحمد العميدي (م: ٤٣٣ هـ) هناك سرقات المتنبي لابن بسام النحوي. وسرقات أبي تمام لابن عمار القطربلي (م :٣١٩ هـ) وسرقات البحتري من أبي تمام لبشر بن يحي النصيبي، وسرقات أبي قواس لمهلهل بن يموت بن المزرع (م: بعد ٣٣٤ هـ) وغيرها.
٢٧- مثل: **الموازنة بين الطائيين** لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي (م: ٣٧٠ هـ).
٢٨- مثل رسالة **في المفاضلة بين العباس بن الأحنف والعتابي** لأبي عثمان أحمد يحي بن علي المنجم (م ٣٠٠).
٢٩- مثل: **الوساطة بين المتنبي وخصومه** للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (م: ٣٩٢ هـ).
٣٠- مثل: **أخبار أبي تمام** لأبي بكر بن يحي الصولي (م :٣٣٥ هـ).
٣١- مثل: **رسالة في الكشف عن عيوب المتنبي** لأبي العباس النامي (م: ٣٧١؟ هـ).
٣٢- مثل: **الكشف عن مساويء المتنبي** للصاحب بن عباد (م: ٣٨٥ هـ).
٣٣- A. J. Greimas & J. Courtes, *Semiotics and Language* (Bloomington: Indiana UP, 1982), p. 296.
٣٤- Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York : Columbia UP, 1984), p. 38.
٣٥- محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر،

١٩٤٨)، ص ٣٢٦.
٣٦- **دلائل الإعجاز**، ص ٥٢٩.
٣٧- **المرجع السابق**، ص ٥٣٣.
٣٨- **المرجع السابق**، ص ٥٢٨.
٣٩- الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١ (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨)، ج٣، ص ١٣١.
٤٠- راجع مثلا: بداية "باب التبيين" من **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١ (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٨)، ج١، ص ٧٥. حيث يقول "قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلخلة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى مالا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهرا، والغائب شاهدا، والبعيد قريبا. وهي التي تلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مألوفا، والغفل موسوما، والموسوم معلوما. وعلى قدر **وضوح الدلالة وصواب الإشارة**، (التأكيد من عندي)، وحسن الاختصار، ودقة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع"، ص ٧٥ من الطبعة الأولى، تحقيق: عبد السلام هارون (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والنشر، ١٩٤٨). وراجع كذلك قوله من نفس المرجع "وقال بعضهم - وهو من أحسن ما اجتبيناه ورويناه - لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه. فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك" (ص ١١٥). وقوله "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات"، ص ١٣٨ - ١٣٩. وقوله "إني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني"، ص ١٤٥. وهناك عشرات الأمثلة تشير إلى وعي الجاحظ بوثاقة العلاقة بين اللفظ والمعنى.
٤١- محمود محمد شاكر، مقدمة تحقيقه، **دلائل الإعجاز**، ص هـ - و.
٤٢- راجع: أحمد مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني : بلاغته ونقده** (الكويت : وكالة المطبوعات، ١٩٧٣)، ص ٩٣. وهذه الشروط الثمانية هي "أن يكون الكلام من حروف متباعدة المخارج، وأن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، وأن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية، وأن تكون غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، وألا يكون قد خبر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت، وأن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف، وأن تكون مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك فإنها تحسن به". وراجع كذلك: كتاب ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي (القاهرة : ١٩٥٣)، ص ٦٦ وما بعدها.
٤٣- ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣)، ج١، ص ١٢٤.
٤٤- احسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** (بيروت : دار الأمانة، ١٩٧١)، ص ١٩٧. وراجع أيضا أحمد مطلوب، المرجع المشار إليه من قبل، ص ٩٥ حيث يؤكد نفس الفكرة قائلا "وجد عبد القاهر الجرجاني أن بعض النقاد والبلاغيين أسرف في تعظيم اللفظ، ولذلك وقف يقاوم هذا التيار، ويرد على اللفظيين، وشبهاتهم وفساد ذوقهم في فهم الكلام ويصفهم بأوصاف شتى.
٤٥- يبدو أن السبب في وقوع شراح الجرجاني في هذا التفسير التبسيطي له هو أنهم

تصوروا أنه يرد على اللفظيين ممن سبقوه من النقاد والبلاغيين، وليس على المعتزلة وما تنطوي عليها أفكارهم عن اللفظ من دلالات فكرية وفلسفية، والواقع أن تأسيس محمود شاكر للعلاقة بين كتابي **دلائل الإعجاز** للجرجاني و**المغني** للقاضي عبد الجبار تفتح الباب أمام إعادة نظر جذرية في الكثير من الاستقصاءات السابقة في هذا المجال.

٤٦- **دلائل الإعجاز**، ص ٤٤.

٤٧- المرجع السابق، نفس الصفحة.

٤٨- المرجع السابق، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

٤٩- شوقي ضيف، **البلاغة : تطور وتاريخ** (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٣)، ص ١٦٣.

٥٠- محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط٣ (القاهرة : مكتبة نهضة مصر، د. ت.)، ص ١٨٥.

٥١- هنا مرة أخرى يبدو عبد القاهر أكثر تقدما ونفاذ بصيرة من كل شراحه. فعلى الرغم من دراسة محمد مندور لعبد القاهر مرتين في **النقد المنهجي عند العرب** ثم في **الميزان الجديد**، وعلى الرغم من ربطه بين عبد القاهر وسوسير في كل من الدراستين، فإن هذا الربط ظل غامضا وسطحيا؛ بل سرعان ما اتسم بشيء من الخلط والاضطراب عندما توسع في هذه المسألة (راجع: **في الميزان الجديد**، ص ١٨٦) وأشار إلى فنت Wundt ومييه Miellet وسوسير معا على الرغم من التباين الواضح في أفكارهم ومنطلقاتهم اللغوية. لكن تبقى لمحمد مندور دون شك حدة بصيرته في الكشف عن وجود وشائج قوية بين فكر عبد القاهر اللغوي والدراسات اللغوية الحديثة في هذا المجال، وهي البصيرة التي انتقدت الكثير من أعمال هذا الناقد الكبير من تعجله وعدم عكوفه على تلك الكشوف اللامعة.

٥٢- **دلائل الإعجاز**، ص ٣٧.

٥٣ ـ المرجع السابق، ص ٦٤.

٥٤- المرجع السابق، ص ٤٨٨.

٥٥- راجع الفصل الثاني من *A Grammar of Metaphor* ، ص ٢٦ - ٤٥.

٥٦- راجع الفصل الثالث من *A Grammar of Metaphor*، ص ٤٦ - ٦٥.

٥٧- راجع الفصول الرابع والخامس والسادس من *A Grammar of Metaphor*، ص ٦٨ - ١٤٤.

٥٨- راجع الفصلين السابع والثامن من *A Grammar of Metaphor*، ص ١٤٦ - ٢٠٥.

٥٩- راجع الفصول من التاسع حتى الحادي عشر من *A Grammar of Metaphor*، ص ٢٠٦ - ٢٨٦.

٦٠- **دلائل الإعجاز**، ص ٢٦٢.

٦١- المرجع السابق ، ص ٣٦٣.

٦٢- المرجع السابق، ص ٢٦٥.

٦٣- المرجع السابق، نفس الصفحة.

٦٤- المرجع السابق، ص ٤١.

٦٥- المرجع السابق، ص ٦٦-٦٧.

٦٦- المرجع السابق، ص ٦٧.

٦٧- المرجع السابق، ص ٦٨.

٦٨- المرجع السابق، ص ٦٨ - ٦٩.

٦٩- المرجع السابق، ص ٧٠ - ٧١.

٧٠- المرجع السابق، نفس الصفحة.

٧١- المرجع السابق، ص ٧٢.

٧٢- المرجع السابق، ص ٧٤.

٧٣- المرجع السابق، ص ٧٨.

٧٤- المرجع السابق، ص ٨٣.

الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي

نبيلة إبراهيم

إن علة وجود الرمزية فتح تعدد المعنى على غموض الذات
پول ريكور

- ا -

لما وجد الإنسان نفسه، منذ أن قدر له أن يعيش في الأرض، محصوراً في عالمه المحدود، وأن ما حوله فضاء مطلق، وما تحته عمق لا حدود له، ولما كان الكثير من مظاهر الطبيعة غير معد وجاهز للفهم، كان لابد له، لكي يقتنع بسر وجوده في الحياة، من أن يخلق بفكره وشعوره عالماً تقترب فيه الأشياء المعلومة من الأشياء المجهولة وتتعانق في وحدة من العلاقات. فإذا تعارضت الأشياء إلى حد وصولها إلى التناقض الذي لا يسمح باجتماعها، فإن الفكر الإنساني قادر علي أن يجمعها في نسيج من العلاقات الذهنية والروحية.

ومن هنا كانت الوفرة الهائلة من الرموز التى صنعها الفكر الإنساني الجمعي، ليفسر بها طبيعة الوجود الخفي وعلاقته بالوجود المرئي. وحتى يصل الإنسان إلى هذا التكوين التصويري، حيث تتشابك الأشياء القريبة والبعيدة، والحقيقية والمصنوعة، ويتداخل بعضها في بعض، كان عليه أن يمر بمستويات من الإدراك يتصاعد فيها الوعي من الحسي إلى المطلق؛ فهو يبدأ بمعايشة تجاربه الفريدة في الحياة مع الطبيعة الجامدة والحية، والساكنة والمتحركة، والصامتة والمصدرة لأصوات مبهمة. وفضلا عن هذا فهو يرى الطبيعي في أبعاد متعددة؛ يراه ممتدا إلى أعلى حيث السماء وأعالي الجبال، ويراه ممتدا إلى أسفل حيث يدفن الموتى، أو حيث تختبيء بعض الكائنات، أو حيث تختبيء البذرة لتنمو في شكل نبات فارع؛ أو يراه ممتدا في أعماق البحار بعوالمها الخفية؛أو يراه في عمق الكهوف التي تغريه باكتشاف خباياها.

ولم يكن الإنسان يعيش بفكره مع المكان في حد ذاته فحسب، بل كان يعيش فيه أحداثه التي كانت تفاجئه في كل حين من مصادرها المعلومة والمجهولة؛ فالمطر والرعد والبرق أحداث تأتيه من عالمه الفوقي، والميلاد والمرض والموت أحداث لا يعرف أسبابها ومسبباتها. هذا فضلا عما يعيشه من صراع المتناقضات بين الموت والحياة، والخصب والجدب، والفيضان والتحاريق، والنور والظلمة.

ولم يكن من الممكن أن يقف الإنسان سلبيا بفكره إزاء هذه المظاهر المثيرة والغريبة؛ فقد خُلق قادرا على التفكير المتحرك فيما حوله. إن مركز التفكير يقع بداخله، والعالم من حوله

يتحرك؛ ولا مفر له، لكي يشعر بالطمأنينة، من أن يجمع الأشتات في وحدات فكرية مؤتلفة؛ وهذه هي المرحلة الثانية للإدراك.

وليس من الضروري، بالنسبة للفكر الجمعي، أن تجتمع الأشياء على أساس عقلاني، بل يكفي أن تقوم على أساس ذهني وشعوري يثير الأفكار التي تهتدي إلى تعليل ما للظواهر الكونية، وطريقة تكيف الإنسان معها لصالحه. ومهما تكن درجة العقلانية في هذه التعليلات، فهي تحتوي على المعنى الغائب الذي يحاول الإنسان أن يستحضره في كليته وضبابيته المكثفة.

حتى إذا ما استقر الإنسان على تصور يريحه من دواعي القلق، واطمأن إليه، جمع من الأشياء المتناثرة أشياء بعينها ليضعها في نظام فكري محدد، وذلك بعد أن يسمي هذه الأشياء بمسمياتها، التي تكشف عن كنهها ووضعها الكوني. وعندئذ يتحول الشيء الحسي إلى مغزى روحاني، متعديا بذلك خصائصه الحسية المحدودة.

وتتمثل المرحلة الإدراكية التالية في رحلة تصاعد الوعي عندما تجتمع الأشياء المسماة بأسمائها في إطار حدث فريد وقع في الزمن الأولي المقدس الذي تحددت فيه الأشياء لتنفصل الديني عن الدنيوي من ناحية، وتربط بينهما في رباط أزلي محتم من ناحية أخرى. وهذا الحدث ينبغي أن يؤدي في شكل طقوس، وأن يعاد أداؤه في مناسبات دورية، لأنه يذكر الإنسان بالانبثاقة الأولى، وبالرباط الديني الذي يربطه بالقوى الخفية المتحكمة في شئون حياته، والمسيِّرة لها.

والأشياء التي انتزعها الإنسان ذات يوم من الطبيعة أو شكلها بخياله وسماها بمسمياتها، هي الرموز التي تقوم بوظيفة وسائطية بين المعرفي والكوني، أي بين داخل الإنسان وخارجه. وبقدر ما يكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية، يظل الرمز مسدلا على هذه الحقائق غطاء شفافا ليكشف أشياء ويخفي أشياء. [illegible]ذه هي الطبيعة السحرية للرمز، التي نود أن نستكشفها في التعبير الجمعي والشعبي. ولكننا [illegible]بل أن نصل إلى ذلك، نحاول أن نحصر خصوصيات الرمز؛ لأن هذا يساعدنا على رؤية الرمز موظفا في أشكال التعبير الشعبي المختلفة. وتنحصر خصوصيات الرمز فيما يلي :

أولا : إن الرمز هو المحصلة النهائية لتحول الظاهرة إلى فكرة، والفكرة إلى تشكيل تصويري يحس؛ لأنه في إطار هذا التشكيل التصويري تتحرك الأشياء وتتحاور وتتداخل. والرمز ينتزع من الطبيعة، ولكنه من الممكن أن يكون مصنوعاً من بنات الفكر الإنساني وخياله.

ثانياً : عندما يكون الرمز ممثلاً للظواهر الكونية التي بهرت الإنسان ذات يوم وشغلته إلى درجة القلق، ولم يشعر بالارتياح إلا بعد أن اهتدى بتصوره إلى أن يحيل هذه الظاهرة إلى حدث تؤدي فيه الرموز دورها. وبتعبير آخر، عندما يختزل الإنسان مشاعره وانفعالاته بالأحداث الكونية في شكل رموز، تصبح دلالات هذه الرموز مكثفة للغاية، بحيث يصعب أن تستبدل بها لغة شارحة. وكأن الرمز يتعمد أن يحصّن نفسه ضد عمليات التفكيك التي قد تنتهي به إلى المسخ. ولهذا يظل للرمز، مهما خُلع عليه من تفسير وتأويل، طابعه الكهنوتي المغلف بالغموض.(١)

ثالثاً : تمتد الرموز الراسخة في ضمير الإنسان، إلى أعمق أعماق التاريخ البشري؛ فالإنسان خلق صانعاً للرمز؛ وقد وظف هذه الخاصية عنده منذ أن قدر له أن يمارس حياته في

الأرض. وقد توارثت الأجناس البشرية رموزها وهي ماتزال تستخدم بعضها على الأقل، بخاصة الرموز المرتبطة بأشياء محسوسة، في ممارساتها، مع انفصال هذه الرموز عما كان يربطها بطقسها الأول، ومع غياب دلالتها الأولى؛ فرمز القدم، على سبيل المثال، الذي يوظف لدرء مفعول العين الحاسدة، لا تدرك علاقته بوظيفته إلا على سبيل التأويل وإن استمر حضوره في ضمير الجماعة؛ وفي حين أن رمز الملح، وهو قديم كذلك، بسبب خاصيته المعروفة في منع فساد الأشياء، يظل أكثر وضوحاً في ارتباطه بالطقس الذي يمارس فيه؛ فالملح يرش على العروس ليلة زفافها؛ والملح يرش كذلك في أرجاء البيت كافة ليلة الاحتفال بسبوع الطفل؛ والملح يلقى في البخور ليحدث فرقعة تماثل فرقعة العين الحاسدة. وهكذا يجاوز الملح وظيفته العادية إلى وظيفة مجازية، هي إفساد عمل القوى الشريرة، وعلى رأسها العين الحاسدة، على ألا يصل الطقس إلى غايته المرجوة، وهي الوفرة والرخاء.

رابعاً : لا يقوم الرمز بوظيفته الفعالة إلا عندما تشترك معه رموز أخرى في أداء حدث ما، سواء كانت هذه الرموز قولا أو فعلا، أو قولا وفعلا معاً، على نحو يؤكد إدراك الإنسان لتداخل الظواهر الطبيعية، ثم إدراكه أن الطبيعة لا تستمر في علاقتها الطيبة معه إلا إذا كان الرمز فعالا على نحو متصل.

لقد كان العرب "إذا اشتد عليهم الجدب، واحتاجوا إلى الأمطار، يجمعون بقراً معلقة في أذنابها وعراقيبها السُّلع والعُشَر، وهما نوعان من الأشجار خشبها شديد الاحتراق، ويصعدون بها إلى جبل وعر، ويشعلون فيها النار، ويضجون بالدعاء والتضرع، وكانوا يرون ذلك من الأسباب المتوصل بها إلى نزول الغيث".(٢) ويعلق الألوسي على ذلك بقوله : "إنما يضرمون النار في أذناب البقر تفاؤلاً للبرق بالنار؛ وكانوا يسوقونها نحو المغرب من دون الجهات."(٣)

فنحن هنا إزاء حدث تؤدي فيه الرموز دوراً يهدف إلى الوصول إلى التأثير السحري على ظواهر الطبيعة؛ فالبقرة هنا ترمز للسحب، كما أن النار ترمز للبرق. وقد تداخل الرمزان أحدهما مع الآخر على نحو ما تتداخل الظواهر في الطبيعة. فإذا أضفنا إلى ذلك أن أداء الطقس في حد ذاته رمز يحتاج كذلك إلى تفسير، أدركنا كيف أن العملية الرمزية تجمع بين الرموز في حدث موحد.

ونلاحظ هنا شيئا آخر، هو أن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة اكتمال فيما بينهما؛ فليست هناك علاقة بين البقرة والسحب، كما أنه ليست هناك علاقة بين النار والبرق، اللهم إلا في بريق الضوء الصادر عن كل منهما. فالعلاقة إذن افتراضية وتعسفية. ولكن حيث إن البقرة والنار رمزان قديمان، فإنهما يقفزان في عقل الإنسان من رصيد الذاكرة ليؤديا دورهما في تكافؤ تام، في لحظة إدراك العلاقات بين الأشياء. ولهذا فمن الممكن أن تدخل البقرة والنار في علاقات أخرى مع أشياء أخرى في مجال فكري آخر. وكل هذا يؤكد أن خلق الرموز ليس مبنيا على الوهم، بل على الإدراك الواعي بحقيقة ما تثبته الرموز من أفكار.

خامساً : لا يكون للرموز فعالية إلا إذا دخلت في السياق اللغوي. يقول فون هومبولت في معرض الكلام عن اللغة بوصفها تعبيراً عن الفكر : "إن الإنسان يعيش أساساً مع الأشياء في عالمه المحسوس؛ فهذه الأشياء هي الوسيط بين مدركاته والكون. وبقدر ما تتحدد الأشياء في اللغة تتحدد مدركاته."(٤)

فالإنسان يغزل اللغة من نسيج وجوده، وهو ينفخ فيها من روحه. وعندئذ ترسم اللغة حولها هالة من السحر الذي يظل يأسر الإنسان بداخله إلى أن تنشأ لغة في سياق آخر، أي

عندما يتنقل الإنسان إلى فكر آخر. ومع تطور اللغة وتعقيدها يزداد الرمز تعقيداً وغموضاً.

فالإنسان في البداية كان يعيش التجارب الجزئية، حيث يسمي كل شيء باسمه. وفي هذا المجال الفكري كان كل إله مرتبطا بجزئية التجربة لا بكليتها؛ فهناك إله الخمر، وإله الجمال، وإله الغضب، وإله الرعد .. إلخ. ولما كان هذا غير كاف للتعبير عن الإحساس بكلية الحياة، انتقل الإنسان بالآلهة إلى مستوى آخر من التعبير حيث شخصها وأدخلها في صراع مع بعضها البعض، وجعلها تتحاور. وعندئذ دبت الحياة في الرموز، إذ أصبح كل شيء نابعا من الكل وموجها إلى الكل.

وإذا كانت الأشياء قد استنفدت نشاط الإنسان ذات يوم، فإنه يعود، بفضل اللغة، فينفصل تدريجيا عن الأشياء، ويعيش في اللغة التي أصبحت مستودع رموزه ومشاعره وأفكاره. ومن هنا كان خلود النصوص القديمة، التي تركت علامات بارزة على تأكيد الإنسان لوجوده الفكري، وصارت شاهداً على إصراره على أن يتحرر من المعرفة الناقصة التي حصل عليها من قبل، بالوصول إلى المعرفة الكلية التي توصل إليها من بعد.(٥)

سادساً : استكمالاً لهذه الخصوصيات، هناك شروط ثلاثة ينبغي أن تتوافر في الرمز حتى تميزه عما يمكن أن يلتبس به. وهذه الشروط هي :

١ ـ أن يكون الدافع وراء الرمز تأمليا وليس نفعيا. وبناء على ذلك فإن إشارة المرور لا تعد رمزاً؛ لأن دافعها نفعي.

٢ ـ ألا تقوم العلاقة بين الرمز ومعناه على أساس المشابهة التامة، كما لا تقوم على العلاقة السببية، بل تقوم العلاقة بينهما على اساس التأويل أو التفسير. وفي هذه الحالة لا يكون المعنى بديلاً للرمز، بل إضافة إليه، وامتداداً بوظيفته. وبناء على ذلك فإن الخريطة التي تمثل الكرة الأرضية، أو جزءاً منها، لا تعد رمزاً؛ لأنها تقوم على المشابهة. كما أن السحب الدكناء لا تعد رمزاً لسقوط المطر؛ لأن العلاقة بين السحب وسقوط المطر علاقة سببية.

٣ ـ إن الرمز لابد أن يتمتع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة، قبل أن يُصطلح عليه بوضعه رمزاً، وقبل أن يؤدي وظيفته الرمزية.(٦)

وعلى الرغم من انتفاء السببية والمشابهة والنفعية عن الرمز، يظل الشيء في حالة ائتلاف مع مدلوله؛ إذ لابد أن يكون هناك في الشيء ما يثير فكر الإنسان ويحيله إلى الكوني والميتافيزيقي. فصوت البومة ونعيب الغراب لم يتحولا إلى رمز إلا بعد أن أصبح هذان الصوتان جزءاً من بنية وعي الإنسان للكون؛ فهذا الوعي هو الذي ثبت المعنى الذي خلع على الصوتين، وهو الدافع وراء الإحساس بشؤمهما.

- ٣ -

ونود الآن أن نقدم بعض نماذج من تشكيلات الرموز التي استقرت في العقل الجمعي، ابتداء من الأسطورة، المخزون الأساسي الأول للرموز، ثم نواصل تقديم الرموز في صيغها المحولة في التعبير الشعبي الحي.

ولسنا في هذا المجال بصدد دراسة مستقصية للرموز الأسطورية؛ فهذا موضوع يحتاج إلى بحث مستقل، وإذا كان من الضروري، عند الحديث عن الرمز في التعبير الشعبي، أن

نبدأ من الأسطورة، فإننا نؤكد بذلك أن بذور التعبير الشعبي ليست وليدة عصرها، بل هي متجذرة في أعماق التاريخ البشري وظلت راسخة في ضمير الفكر البشري في العصور الوسطى، وماتزال متأصلة فيه حتى اليوم.

ولهذا الغرض نكتفي باقتطاع مقتطف من أسطورة الخلق الفرعونية المعقدة. وكما هو معروف، كانت هذه الأسطورة تخدم هدفين : "الأول أن تصور الخطوات التي تم تنظيم الكون وفقا لها، والتي انتهت بالانتصار النهائي لحورس وقيام الملكية الفرعونية. أما الهدف الثاني الذي لم يفهم إلا تدريجيا فهو توفير سلسلة من الرموز التي تصف أصل الوعي وتطوره. لقد انبثق الهدف الأول من نظرية الملكية المقدسة؛ وخرج الثاني من عقيدة الروح."(٧) وتُسرد أسطورة التكوين هكذا:

> كانت المياه الأزلية العنصر الرئيسي في أساطير خلق العالم المصرية. وتفترض جميع أساطير الخلق وجود لجة من المياه الأزلية سابقة لظهور المخلوقات. وكانت تمتد إلى ما لا نهاية في جميع الاتجاهات. ولكنها لم تكن بالبحر، إذ إن للبحر سطحا، بينما كانت تلك المياه القديمة تمتد إلى أعلى مثلما تمتد إلى أسفل، وتخلو من الهواء، ويسودها العماء، وكل ما بها ظلام لا شكل له ولا صورة.(٨)

و"كان للخروج من المياه الأزلية أربعة مظاهر، هى انبثاق الضوء والحياة والأرض والوعي."(٩) وفي "البدء كان أتوم وحيداً في الكون. لم يكن إلهاً فحسب، بل كل المخلوقات التي سيقدر لها الوجود". ثم شرع أتوم في الخلق من خلال عمليتي الاستمناء والقذف الرمزيين، فكان مولد شو، أي "الفضاء أو الفراغ المضيء في قلب الظلام الأزلي. ويمثل شو النور والهواء كليهما، والحياة الجلية باعتباره ابنا للإله. وهو يفصل السماء عن الأرض لكونه النور، ويحمل قبة السماء بوصفه الهواء."(١٠) وهذه المرحلة الأولى تمثل الفجر الأول لبدء الخليقة. وتنتهي هذه المرحلة بارتفاع الشمس من المياه؛ وهو ما يُرمز إليه بصورة طفل رضيع يضع إصبعه في فمه.

ثم تأتي المرحلة التالية لذلك وتمثل الحركة التلقائية إلى أعلى، ويرمز لها بثعبان منتصب، أو زهرة تخرج من المياه وتتفتح براعمها لتحيط اللثام عن أول ضوء، "وتعني الأرض انبثاق التل الأزلي، أو الموطن الأزلي، أو العرش الأزلي، حاملاً معه منشأ النظام والإرادة؛ إذ إن مفهوم عالم الأحياء ينطوي على وجود العقل والإرادة، وسيطرة المرء على ذاته."(١١)

ومع مرور الزمن تتعدد الرموز وتتنوع، وعندئذ يمكن تصنيفها في مجموعات ذات دلالات محددة. فإذا كان شو قد خرج من المياه الأزلية، وخرج معه الضياء من قلب الظلام، فإن حشرة الجعران تمثل رمزاً آخر لهذه الفكرة مع تشكيل جديد. "فالجعران حشرة اعتادت أن تضع بيضها في كرة من الروث ثم تدحرجها على الرمال. لذا أصبح الجعران رمزاً للإله عندما جاء إلى الوجود، وللشمس المشرقة بما تمثله من إعادة يومية للخلق."(١٢) وفي طقوس هليوبوليس هبطت العنقاء (طائر النور) على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة، تعرف باسم بنبن.(١٣)

هذا الفكر الأسطوري الفرعوني استُمدَّ بطبيعة الحال من النصوص المدونة التي تؤيدها الرسوم. ومعنى هذا أن الفكر قد استقر في النهاية في لغة ناقلة لكُنه النظام الأزلي، الذي يبدأ مع نشأة الكون. ولابد للإنسان، لكي يظل مرتبطا بنظام الكَون، من أن يتذكر على الدوام هذا الحدث الأولي الجليل. ووسيلة ذلك تكرار اللغة التي تقول الحدث وتكرر الطقوس التي تفعل الحدث. ولهذا كانت تأدية الطقوس الفرعونية تتطلب نوعين من الكهنة، مؤدٍّ وقارىء: "الأول يرتدي جلد فهد ينسدل على ظهره؛ أما الآخر فهو حامل اللفافة، ويميز بارتداء شريط من الكتان ينسدل من فوق كتفه."(١٤) وهو يقوم برواية ما حدث في الزمان الأولي، فيقول على لسان الإله شو، روح الحياة والخلود:

إنني الخلود خالق الملايين
الذي يكرر بصقة آتوم التي خرجت من فمه
إنه يمد يده (ليخلق) ماشاء من مخلوقات
قبل أن يتركها تهوي إلى الأرض
ويقول آتوم
هذه هي ابنتي الأنثى الحية تفنوت
التي ستظل مع أخيها شو
الحياة اسمه والنظام اسمها.(١٥)

ومع نمو الفكر الميتافيزيقي يضاف عنصر آخر إلى الأسطورة الأولى؛ وهذا يعني مزيداً من التشخيص ومن الرموز. فإذا كان الإله أتوم فجر الحياة، وإذا كان الإله شو خلق الحياة والنظام، فإن الإله بتاح خلق العضوين الأساسيين القادرين على استمرارية الحياة بين الكائنات الأرضية، وعلى رأسها الإنسان، على نحو يجمع بين الفكر والفعل. وهذان العضوان هما القلب واللسان :

الآن حاز القلب واللسان السلطان على كل الأعضاء؛ لأن الأول موجود في كل جسد والثاني موجود في كل فم، في كل إله وكل إنسان وكل حيوان وكل دودة وكل ما هو حي. فالقلب يفكر فيما سيكون، واللسان يأمر بما سيكون.(١٦)

وليس في وسعنا، في هذا الحيز المحدود من البحث، أن نتتبع تطور الفكر الأسطوري المصري القديم، الذي يمثل مع تشعبه وتطوره ووفرة رموزه بنية أسطورية واحدة متكاملة، سجلت تميز الفكر المصري القديم في بحثه في القضايا الميتافيزيقية عن مصدر الزمان والحركة والنظام الأخلاقي والطبيعي.

ونعود إلى الرموز التي أشارت إليها تلك المقتطفات المبتسرة من أساطير الخلق المصرية القديمة لنجد أنها تربط بين الحسي والمثالي في وحدة تشكيلية مثيرة؛ فالتلال الطينية التي تنشق عنها مياه الفيضان في أثناء انحسارها ثم تكسوها الأعشاب وتعج بها الحشرات ويرتع بها الحيوان، وكأنما ولدت الأرض حشوداً من المخلوقات الجديدة - هذا المنظر الحسي الذي

يوحي ببداية الخلق، يتجاوز في لحظة من الإدراك المجال الحسي إلى المجال الفكري والشعوري ليعبر عن حنين الإنسان الشديد إلى معانقة الدنيوي للديني. فهذا التل الحسي المحدود يتحول إلى التل المقدس الذي انبثق من السديم ذات يوم ليفجر الحياة من العدم. ومع انبثاقة التل انتصبت الحية لتزيح الظلام وتمهد لانبلاج النور. وعندما راقب الإنسان حشرة الجعران وهي تدحرج بيضها على الرمال، ضمها إلى تلك الرموز الإلهية المبشرة بخلق الكون على نحو واضح ومنظم ومحدد. ثم تشارك هؤلاء جميعا العنقاء طائر النور وقد هبط على ركيزة مقدسة عند بدء الخليقة.

ويهمنا في هذا المجال أن نشير إلى رمز العين الذي يماثل الحية في خصوصيته في تراث الشعوب قديما وحديثا. يقول آتوم : "ذرفت دمعاً هيئة عيني وهكذا جاء الإنسان إلى الوجود. واستبدلتها (العين) بأخرى براقة (الشمس) فغضبت مني حينما عادت لتجد أخرى تتألق في موضعها."(١٧) ويقول نص آخر على لسان العين، عين آتوم :

لن يأتي من يقدر على مقاومتي سوى آتوم
فهو من تحرك في البدء ووضعني أمامه
حتى استخدم قوتي وأشع حرارتي
وقلت لأبي آتوم
بفضل قولك دبت فيّ القوة
فبت أكثر الآلهة جبروتاً. (١٨)

فالعين بذلك لم تصبح لها علاقة بعين الإنسان إلا في قوة التأثير فيما حولها. ومعنى هذا أن العين الأسطورية القديمة استقلت بكينونتها لتمثل في حد ذاتها قوة وجبروتا وسلطانا، فهي "رمز القوة والضوء المعشي للأبصار والنار والعواطف والغضب الجامح."(١٩)

أما الثعبان فهو رمز كبير مغلف بالغموض، إذ إنه يحمل معنى الضدين، الخير والشر معاً. فتارة هو الإله القديم المنبثق من المياه الأزلية، والمنتصب إلى أعلى. وتارة هو الإله الحارس للأرض الذي تحيط لفاته بالعالم المخلوق. ولكنه خلاف ذلك الكائن المراوغ الذي اختلف مع الإله رع حول وراثة هيليوبوليس. فلما استعد رع لضربه، حول الثعبان نفسه إلى فتاة ذات غدائر.

لقد "نظر المصري للثعابين باعتبارها القوى الشيطانية التي تبث الفوضى والتي تسكن العالم السفلي، وحينما كان الإله الأعلى موجوداً في اللجة أو على الأرض كانوا يخضعون لسيطرته. ولكنه رحل إلى السماء بعد أن تمرد عليه البشر، وظنت الثعابين أن الإله لم يعد له وجود وشرعت في الكشف عن طبيعتها الحقة. لذا أنزل لهم جب برسالة مكتوبة يقضي فيها عليهم بالتزام البقاء على الأرض حيث سيبقون إلى الأبد."(٢٠)

ومازال الثعبان حتى اليوم يحمل معنى الضدين : الخير والشر معاً. أليس هو رمز الشفاء الذي يوضع لافتة على مداخل الصيدليات؟

- ٣ -

وقد يبدو أننا نقفز قفزة كبيرة عمرها الآف السنين إذا ما انتقلنا من الطقوس والرموز

الأسطورية القديمة إلى الرموز الموظفة في الطقوس والتعبير الشعبي اليوم. ولكن عندما نتذكر أن التعبير الشعبي ميراث تتوارثه الأجيال، وأنه يأخذ من السابق أشياء ويضيف إليه أشياء، وأن الرموز ذات المغزى الكوني التي تتداخل في عالم الإنسان الشعبي موروثة، وقد يكون لها طابع عالمي وليس محليا فحسب، عندئذ تبدو الممارسات الشعبية التي يكتنفها الكثير من الرموز، قريبة من الطقوس القديمة. وعندئذ تبدو الهوة الزمنية بين القديم والحديث أكثر ضيقاً.

فالاحتفال بسبوع الطفل، على سبيل المثال، احتفال طقسي، وهو يؤدى مستوفيا لجميع عناصر الطقس القديم؛ فهو أولا يقوم على انتقاء أشياء حسية تتحول إلى رموز عندما يزحزحها فكر الإنسان من النفعي إلى الكوني. وهذه الأشياء هي الملح والبخور والغربال والحبوب الجافة والماء، فضلا عن رمز العدد سبعة. وتتداخل هذه الرموز، مع اختلافها، في اجراء الطقس في نسيج موحد بحيث يكشف أحدها الآخر في مغزاه ويكمله. ثم إن هذه الرموز لا تصل إلى فاعليتها إلا إذا اتخذت شكل أداء عملي تصاحبه الكلمة التي تمتص قوة الرمز وتوحي بفاعليته. ويجري طقس السبوع على النحو التالي : تعد الأشياء التي تستخدم في السبوع في عصر اليوم السادس لميلاد الطفل، أي ليلة السبوع وهي : الملح وخليط من الحبوب (سبع حبات من كل صنف وهي القمح والشعير والفول والذرة والعدس والحلبة)؛ إبريق من الفخار إذا كان المولود ذكراً، وقلة إذا كان المولود أنثى؛ غربال وهاون من النحاس؛ شموع وورود وبخور؛ ملابس جديدة للطفل.

وفي هذه الليلة يحمَّى الطفل ويلبس ملابس جديدة. ثم يلف ويوضع في الغربال، ويحتفظ بماء الحموم في صينية تلقى فيها الحبوب. ثم يملأ الإبريق أو القلة بالماء وتلف (أو يلف) بملابس الوليد التي خلعت عنه. وتزين القلة أو الإبريق بالورود التي يوضع بوسطها شمعة.

يُرقى الملح بأن تتلى عليه الآيات الدينية والرُّقى، ثم يوضع بجوار المولود حتى الصباح. وعندئذ ينفصل الملح عن الملح العادي في وظيفته ويسمى الملح المرقى. ووظيفة الرقية أن تحمي الطفل من العين الحاسدة، ولذلك فإن الرقية تبدأ بقول الراقي : "بسم الله الرحمن الرحيم، الأولة باسم الله، والثانية باسم الله، والثالثة باسم الله، والرابعة باسم الله، والخامسة باسم الله، والسادسة باسم الله، والسابعة باسم الله، والثامنة فرّقت عيني وعين خلق الله على الله، رب المشارق والمغارب، ولا يغلب الله غالب". ثم تستمر الرقية فتعدد العيون التي يمكن أن تصيب الطفل بالحسد. ويحظر بعد ذلك تقبيل الطفل، إذ إنه يكون محاطاً بالملائكة التي توشك أن تغادره في اليوم السابع، وهذا هو السبب في إجراء الطقس.

يبدأ الإجراء العملي في صبيحة اليوم التالي، فتنتشل الحبوب من ماء الحموم وتوضع في الغربال مع الطفل، ثم يرمى ماء الحموم تحت شجرة خضراء أو نخلة عفيّة أو في مزود عجلة ، وتسمى هذه الأشياء باسم الطفل فيما بعد.

ثم تبدأ الحركة بعد ذلك بحمل الأم لوليدها والخطو به فوق البخور المشتعل وبه بعض الملح سبع مرات. وفي أثناء اشتعال البخور وفرقعة الملح تقول أحد النساء :

الأولة : واحد
والثانية : وداد

والثالثة : منْعَاد
والرابعة : حسن الختام
والخامسة : النبي عزيز الإسلام
والسادسة : حسيتك بالأربعة المدركين
والسابعة : العاشق في جمال النبي يصلي عليه

ثم يلي ذلك عملية رش الملح في جميع أرجاء البيت والكل يغني :

ياملح دارنا	كتّر عيالنا
يا ملح الملوك	يجعلك مبروك
ياحنان يامنآن	املأ دارنا بالصبيان
ياملح دارهم	كتّر عيالهم

وبعد ذلك يغربل الطفل في الغربال مع الحبوب، ويصاحب هذا دق الهاون. ومع صليل النحاس تطلق إحدى النسوة الدعوات الطيبة للطفل، ويرد عليها الجمع المحتشد في صوت واحد بكلمة : آمين.

وفي النهاية تزف الوالدة والمولود في أرجاء البيت والكل يغني الأغنية الشائعة :

برجالاتك برجالاتك	حلقة دهب في وداناتك
يارب يا ربنـــــا	تكبر وتبقى أدنّــــا(٢١)

وبهذا يكتمل طقس السبوع في صيغته الأصلية، وهو مازال يتبع حتى اليوم مع بعض التغيير في المدن المصرية بصفة خاصة.

ويعد هذا الاحتفال طقسا أسطوريا بكل تفاصيله؛ إذ تجتمع فيه الرموز واللغة والأداء لتسهم جميعاً في تكرار حدث موغل في القدم وهو إبعاد القوى الشيطانية التي يمكن أن تصيب الإنسان في كل ما يجلب له السعادة والرخاء. والطفل رمز للميلاد الجديد وللثروة والوفرة، ولهذا فهو يماثل النبّت الذي يوشك أن ينمو ويترعرع. وإذا كانت الحبوب تغربل لتنقى، فإن الطفل يكتسب هذه الخاصية عندما يغربل معها. وينضم الماء بطبيعة الحال إلى هذه الرموز الدالة على الخصب والنماء. وكأن الماء الذي يوضع في الإبريق أو القلة، وكذلك ماء حموم الطفل، اختزال لهذا الماء الأزلي الذي خرجت منه الحياة ذات يوم.

وتكتمل رموز الوفرة بالملح الذي تصرح الأغنية بوظيفته في قولها : يا ملح دارنا، كتّر عيالنا. وهو يحقق هذه الوفرة بطريق غير مباشر عندما يصيب القوة الشريرة في عينها الحاسدة. ومن الطريف أن ينسب الملح إلى الملوك، وهو لفظ عام يشير إلى القوى الطيبة غير المرئية. ولا يتحول الملح العادي إلى ملح كوني إلا إذا سلطت عليه الكلمات ذات القوة السحرية.

ولا يبعد دق الهاون عن هذا المجال؛ فالقوى الشيطانية كما يقول فريزر، تفزع من صليل النحاس وتهرب.(٢٢) وبهذا تتوزع الرموز في حزمتين : حزمة تضم رموز الوفرة والنماء

والنور الجديد وتشمل الحبوب والشمع والماء والغربال. وحزمة تضم ما يفسد على القوة الشريرة فعلها وهيَ الملح ودق الهاون والبخور.

وهناك من الرموز ما يتصل على نحو مباشر ببقايا الرموز القديمة. فهناك في مركز تل البسطة التابع لمحافظة الشرقية، تمثال من الجرانيت لرجل وامرأة يقفان متجاورين وسط حطام من الآثار. وحول هذا التمثال تتناثر الأباريق السوداء المهشمة. وقد اختزنت الذاكرة الشعبية قصصا حول هذا التمثال منها، أن تل البسطة كانت مدينة عامرة بالناس والخير. ثم فسق أهلها فسلطت عليها اللعنة فأحالتها إلى حطام. وتصادف أن كان هناك في المدينة فتى وفتاة يعشق أحدهما الآخر في شدة، وكانا ساعة حلول اللعنة بالمدينة في حالة جماع، فمسخا وتحولا إلى حجر، وأصبحا رمزاً للقوة الجنسية العارمة، أي رمزاً للقوى الكونية الدافعة على الإخصاب. ولهذا فإن السيدة العاقر أو التي تأخرت في الإنجاب، تزور هذا التمثال وتعانقه بعد أن تخلع عنها ملابسها وحولها النسوة يغطينها بملاءة. ثم تصب المرأة الماء على جسمها من إبريق أسود وترميه بعد ذلك وتهشمه.(٢٣)

ومن هنا نرى إلى أي حد يصر الإنسان الشعبي، على نحو ما كان يفعل الإنسان القديم، على أن يحتفظ برموز الخير والشر. وعندما يكون الرمز ضاربا بجذوره في المعارف الإنسانية مثل العين والحية والزرع والملح، تظل هذه الرموز فعالة ومؤدية دورها في الممارسات الشعبية بعد أن تنتزع من مجالها الديني الصارم وتدخل في نسيج الحياة اليومية.

وعلى هذا النحو حول الإنسان الشعبي أسطورة الصراع بين الشخوص الشيطانية والشخوص الإلهية إلى نمط خاص من القص ينغلق على الصراع الحسي بين قوتي الشر والخير. وهذا النمط من القص هو الحكاية الخرافية. والفرق بين أساطير الصراع القديمة والحكاية الخرافية، أن الأولى مجالها المعبد، أما الثانية فمجالها الحياة. وإذا كان رمز الخير يتمثل في الإله الخير في الأسطورة، فهو في الحكاية الخرافية الإنسان البطل، وإن لم يكن لهذا الإنسان وجود إلا في إطار الحكاية الخرافية. أما الشخوص الشيطانية الشريرة فقد أبقى على غرابتها وصورها المفزعة حيث أن مجالها العالم المجهول.

وأود أن أشير في عجالة إلى حكاية سجلتها بنفسي من سيدة في مدينة شبراخيت في محافظة البحيرة، وأعدها نموذجا لهذا القص حيث يبلغ فيها الصراع قمته بين القوى الشيطانية والإنسان. ولا أنسى أن الراوية بدت في لحظة، بعد أن استغرقت في القص وكأنها انفصلت عما حولها وأصبحت تستقرأ أحداث الحكاية من العالم الأسطوري البعيد. قالت :

> كان ياما كان، كان هناك أم ولها ولد وبنت. الولد كان يدرس في المدرسة، والبنت كانت تساعد أمها في أعمال البيت واسمها كشكول دهب. وذات يوم تغيب الابن عن ميعاد عودته إلى البيت. فطلبت الأم من الابنة أن تذهب إلى المدرسة وتبحث عن أخيها. فلما ذهبت الابنة وجدت المدرسة يسودها الصمت إذ كان التلاميذ قد غادروها. ولكنها وجدت البوابة مفتوحة، فدلفت إلى الداخل ثم نظرت في أحد الفصول المفتوحة، ولشدة فزعها وجدت أن الفقي [هكذا قالت لي الراوية، والفقي في لغة أهل الريف يعني المدرس] يأكل أخاها . وجرت البنت من شدة خوفها وفزعها، ولكنها بدلاً من أن تذهب إلى أمها لتخبرها بما رأته، جرت هائمة على وجهها حتى وصلت إلى

بلد غريب لا تعرف أحداً فيه. وكان الظلام قد بدأ يغشى الكون وهي لا تدري أين تبيت ليلتها. ولما كانت قد تعبت من السير جلست عند عتبة دكان يبيع الأصباغ. وأبصرها صاحب الدكان وهو يغلق بابه، واستدر منظرها عطفه فسألها عن سبب جلوسها على هذا النحو، وأجابته بأنها ضلت الطريق إلى بيتها. فلما طلب منها أن تصطحبه إلى بيته حيث أن له أبناء في عمرها، رفضت وأصرت على أن يدعها تنام في الدكان ويغلق عليها الباب. وإزاء إصرارها فعل الرجل ذلك.

وما كاد الباب ينغلق عليها وتشيع الظلمة الداكنة في داخل الدكان، حتى انشق الحائط وظهر لها شبح مخيف يسألها سؤالاً معدا من قبل ويخاطبها باسمها ويقول: 'كشكول دهب، إيش رأيتي فيما تعجب؟' وردت الفتاة على الفور كما لو كانت قد أعدت نفسها للسؤال والإجابة، وقالت: 'رأيت ياسيِّدي، الفقي بيعلم الناس الأدب'. عندئذ قام ببعثرة الأصباغ حتى امتزجت ببعضها، وبعدها أغلق الحائط واختفى.

وجاء صاحب الدكان في الصباح ليفتح دكانه، وفوجيء بمنظر الأصباغ المبعثرة هنا وهناك فاستشاط غضبا وهم بضربها وهو يسألها عن السبب الذي دفعها إلى هذا الفعل. ولكن الفتاة التزمت الصمت التام، فضربها وطردها.

فهامت الفتاة على وجهها مرة أخرى حتى فاجأها الليل فجلست عند عتبة دكان يبيع القماش. وحدث ما حدث في الليلة السابقة؛ فالشبح يشق الحائط ويسألها نفس السؤال نفسه وهي تجيب الجواب نفسه. وفي هذه المرة بعثر الشبح الأقمشة قبل أن يغلق الحائط ويختفي. ويفاجأ صاحب الدكان بما حدث لبضاعته. ولم يساوره شك في أن الفتاة هي التي قامت ببعثرة الأقمشة فضربها وطردها. وفي الليلة التالية كانت جلسة الفتاة في المساء عند باب قصر، وأبصرها صاحب القصر، وكان شابا لم يتزوج بعد، وهو يخطو إلى داخل القصر. فأعجبه جمالها ورق لحالها. فاصطحبها إلى داخل القصر وأمر بأن يعتني بها. وكبرت الفتاة وازدادت جمالا وتزوجها صاحب القصر. ولم يكد يمر الحول، حتى كانت كشكول دهب على وشك الوضع. وولدت فيما بعد ولداً، فسعد الجميع به.

وبينما كانت تجلس وحدها مع وليدها في حجرتها، انفتح الباب، وإذا بالشخصية المخيفة تدخل وتخطف طفلها في سرعة، وتمسح فمها بالدم وترحل. وتكرر هذا الحادث مع ابنها الثاني والثالث.

وشاع في ربوع القصر أن زوجة صاحب القصر غولة تأكل أولادها. وعندئذ أغلق زوجها عليها باب الحجرة وتركها وشأنها، وقرر أن يسافر للحج لعله يكف عن التفكير فيما حدث. وكان من المعتاد أن يسأل أهل البيت عما يمكن أن يحضره لهم معه، فأعرب كل عن رغبته. ودعاه العطف على زوجته في أن يخاطبها قبل أن يرحل. ففتح عليها باب الحجرة وسألها عما إذا كانت ترغب في شيء، فقالت له: 'لا أريد غير علبة الصبر. إن جبت علبة الصبر مركبك سارِت، وإن لم تحضر علبة الصبر، مركبك وِقْفَت في البحر واحتارت.'

وأدى الزوج فريضة الحج، ولكنه نسي علبة الصبر. فلما ركب المركب، اهتزت المركب وأبت أن تتحرك، وعندئذ تذكر قول زوجته، وخرج من المركب، واشترى علبة االصبر وعاد إلى المركب، فسارت على بركة الله.

وعند وصوله وزع الهدايا على أهل بيته، ثم فتح باب الحجرة على زوجته ورمى إليها بعلبة الصبر. فكانت علبة الصبر كلما حملتها في يدها، تهتز وترتج من هول ما يحدث لها. فتقول لها : 'يا علبة الصبر اصبري كما صبرت.'

وقرر الزوج أن يتزوج غير زوجته التي أشيع أنها أكلت أبناءها الثلاثة. وفي الليلة التي تقرر فيها الزواج، وكانت الزينات معلقة في كل مكان، فتحت الشخصية المفزعة الباب على كشكول دهب وردت إليها أبناءها الثلاثة وقد كبروا.

وعندئذ أمرتهم أمهم بالإسراع إلى الذهاب إلى أبيهم قبل أن يتم زواجه من عروسه الجديد. فأسرع الأبناء إلى مقر إقامة الفرح وحاولوا الدخول، ولكن الحراس منعوهم. وعندئذ صرخ الأبناء في وجوههم وقالوا محتجين : 'هوّ الفرح فرح أبونا والأغراب يطردونا؟'

فسمعهم أبوهم وخرج للقائهم وعرف منهم حقيقة ما حدث. وعندئذ أبطل الفرح وذهب معهم إلى أمهم ليعيشوا جميعا في التبات والنبات.

ويتميز هذا النمط الخاص من القص بالتنوع الهائل في تشكيلاته، كما يتميز بأنه نابع من اللاشعور الإنساني الجمعي الذي يعد مستودعاً هائلا للرموز، بدليل أنه ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا القص. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا القص كله يخضع لبنية واحدة كشف عنها العالم الشكلي فلاديمير پروب في كتابه الأشهر، **مرفولوجية الحكاية الخرافية**. وليس هذا مجال الدخول في الأبحاث الجادة المتنوعة التي عرضت لهذا القص بصفة خاصة، وشملت الأبحاث الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية، ولكن يهمنا أن نشير إلى أن تحليل پروب الذي يقوم على أساس الوحدات الوظيفية في النص، حدد بدقة مجالات الصراع بين الإنسان والقوى الشيطانية. والشيء المثير في هذا الصراع، كما يتضح من حكايتنا، أن البطل يتعمد أن يقحم نفسه في الصراع مع هذه القوى. وأكثر من هذا أنه يعرف لغتها، ومن ثم فهو قادر على الدخول معها في مساومة وإن كانت قادرة على الخداع والمرواغة. وسواء نجح البطل بنفسه في أن يهادنها حتى تتحرك في صالحه في النهاية، أو دخل معها في صراع بمعاونة الأدوات السحرية، فإنه ينتصر عليها في النهاية ويعود مرة أخرى إلى حال الاستقرار النفسي والاجتماعي.(٢٤)

وربما كان تفسير يونج، من خلال نظريته في اللاشعور الجمعي، أنسب التفسيرات لهذا القص بصفة خاصة، نظراً لما يكتنف هذا القص من غموض، من ناحية، وما يثيره من تساؤلات لا تتفق مع المنطق من ناحية أخرى، فلماذا آثرت الابنة الصغيرة أن تنام في الظلمة الحالكة بعد أن أغلق عليها باب الدكان، وهي تعلم، كما توحي الحكاية فيما بعد، أنها ستواجه القوة الشيطانية مرة أخرى؟ ثم أنّى لها أن اكتسبت لغة التفاهم الحواري مع هذه القوة الشيطانية؟ وإذا كانت الفتاة أجابت الإجابة التي لم تغضب هذه القوة ، فلماذا شاءت

هذه القوة الشيطانية أن تسيء إليها، بطريق غير مباشر؟ ثم لماذا ظلت تتعقبها فيما بعد، فخطفت أبناءها الثلاثة؟ وإذا كانت هذه القوة شريرة إلى هذا الحد، فلماذا عادت وردت إليها أبناءها بعد أن كبروا ؟ كل هذه التساؤلات المثيرة يجمع بينها الباحث النفسي الشهير كارل جوستاف يونج الذي شغل نفسه، في مجال التطبيق لنظرياته، بهذا القص بصفة خاصة. وهو يرى أن كل هذا الاضطراب والتناقض الذي ينتهي إلى المصالحة والانسجام والأمان، إنما يجسد تلك العملية النفسية الداخلية المعقدة التي تبدأ مع الإنسان منذ الطفولة وتستمر معه حتى يصل، على نحو مثالي، إلى مرحلة الوعي الكامل والانسجام الكامل مع نفسه ومع الحياة.

وكل هذا لا يبعدنا كثيرا عن الصراع بين الآلهة والقوى الشيطانية في الأساطير القديمة . إن كلا النمطين وليد الفكر البشري الذي لا يكف عن التعبير عن رغبته الملحة في الالتحام بالتصورات المتعالية transcendentales حيث يتحقق الجمال المطلق، والخير المطلق، والعدل المطلق، وذلك عندما يقهر النور الظلام وعندما يقهر النظام الفوضى.

- ٤ -

على أن الحكاية الخرافية لا تستنفد وحدها استخدام الرموز؛ فالتعبير الشعبي بصفة عامة يرتكز، في أخص خصائصه، على التحرك في سرعة من الواقع إلى المثال. ولهذا فإن الإنسان الشعبي قادر على التقاط الرمز في كل مجال من مجالات حياته. وإذا كان الرمز يعد ضربا من ضروب الاستعارة، فإن التعبير الأدبي الشعبي الذي يصاحب الحياة - على نحو ما يصاحب الفن الحياة بصفة عامة - يقوم أساساً على الاستعارة القادرة على نقل الشيء من مستواه النفعي إلى المستوى الرمزي.

فالاستعارة في التعبير الشعبي، ليست مجرد تشكيل جمالي يقرب الأشياء بعضها من بعض، بل هو وسيلة معرفية حية؛ فالفكرة لا تتمثل بدقة ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما يمثلها. وعندئذ تكون الاستعارة قد قفزت بالشيء إلى مجال الرمز الذي يحتوي على المعنى وفائضه، وتكون قد دخلت إلى مجال الفعل، وليس إلى مجال المعنى فحسب. وهنا نصل إلى ما يسمى بالحقيقة الاستعارية التي تعلمنا شيئا غائبا في الحياة.

ولهذا فإن التعبير الشعبي لا يحتوي قط على ما يسمى بالاستعارة الميتة، حتى وإن ترددت الاستعارة نفسها في صور التعبير المختلفة، وذلك لأن الخيال الشعبي قادر على صياغتها في تشكيلات جديدة قادرة على الدوام على أن تبقى على الرمز مشعا لكينونته.

وها هي ذي بعض الأمثال الشعبية التي تقوم على الاستعارة التي تمس الأشياء في أخص خصائصها ومن ثم فهي تحولها مباشرة إلى رموز :

- قالوا للغراب بتسرق الصابونة ليه، قال الأذية فيَّ طبع.
- لما يشبع الحمار يبعزق عليقة.
- الخشب قال للمسمار فلقتني، قال له : لو كنت شفت الدق اللي فوق . دماغي، كنت عذرتني.
- زي الطبل، صوته عالي وجوفه خالي.

وفي هذه الأمثال وغيرها تتحرك الأشياء من وظيفتها الحياتية إلى الوظيفة الرمزية

حاملة معها فكر الإنسان ومشاكله الحياتية، وحنينه إلى الوصول إلى عالم من النظام حيث تختفي النواقص وتلغى المتناقضات. ثم تفاجئنا بعد ذلك، تلك القدرة البارعة على تأمل الظواهر العادية التي كثيراً ما يصادفها الإنسان في حياته، ولا يكاد يأبه بها، فإذا بالخيال الشعبي يعزلها عن مجالها ويدخلها في إطار فكري وكوني.

وقد يبدو في هذا تناقض مع ما سبق أن ذكرناه من أن الرموز قديمة ومتوارثة. ولكنّ هذا اللبس سرعان مايزول عندما ندرك أن الأشياء التي حركها الإنسان بخياله لتصبح رموزا، هي في حد ذاتها ظواهر كونية، أي أنها جزء من حقائق الحياة. وتظل هذه الأشياء ساكنة وقابعة في مكانها إلى أن يحركها الخيال الشعبي عندما يكتشف فيها العلاقة بين المحدود واللامحدود والحقيقة والمجاز.

فالجمل على سبيل المثال، ذو دلالة رمزية كبيرة في الحس الشعبي، فهو يعد رمزاً للصبر والتحمل من ناحية، والقهر من ناحية أخرى. وإذا ذكر الجمل ذكر الجمّال الذي من المفروض أن يكون أكثر الناس إحساساً بالجمل وأكثرهم حرصاً على سلامته. ولكن التعبير الشعبي يعيد صياغة هذه المعرفة الأولية ويضعها في قالب جدلي جديد. يقول الموال الشعبي :

جمل حداه ألم تحت الحمل مدّاري
لا الجمل بيقول آه ولا الجّمال بيه داري
قول، داري على بلوتك ياللي ابتليت داري

ويتأكد هذا المعنى في تشكيل جمالي رائع آخر :

البينْ عملني جمل واندار عمل جَمّال
ولوَى خزامي وشيّلني تقيل الأحْمَال
أنا قلت يابينْ هُوَه الحمل دا ينشال
قال لي : رقَ الخطا ياَ جمل وامشي على مهلك
وكل عقدة ولها عند الكريم حَلاّل

ثم يأتي المثل الشعبي فيشارك الموالين السابقين التعبير عن الظلم الواقع على الجمل. وفي هذه المرة لا يقع الظلم من الإنسان، بل من الطبيعة. وكأن هناك اتفاقا كونيا كاملا على قهر الجمل : "قالوا للجمل زمر؛ قال : لا فم مضموم ولا صوابع مفسرة." وعلى هذا النحو تصبح الكلاب، في التعبير الشعبي بصفة عامة، رمزاً للحقارة والخسة، في حين يتمتع السبع بمغزى العزة والمنعة والأصالة :

لموا الكلاب بعضهم ع السبع واتعدوا
وقالوا احنا كتار ع السبع واتعدوا
في قومة السبع فَرّ الكل مطروين
كبشة كلاب سود لاسَدّوا ولاعَدُّوا

إن الرمز في التعبير الشعبي قديما وحديثا، مهما كثر الكلام عنه والبحث فيه، يظل شديد الإغراء لأن نظل نبحث فيه وفي مهاده الفكري والاجتماعي والأنثروبولوجي. ونحن لا نبالغ إذا قلنا، إن كل أشكال التعبير الشعبي رمزية في أساسها وفي هدفها؛ فاللغز الشعبي شكل مميز من أشكال التعبير الشعبي، وهو في حد ذاته، رمز لمعميات الكون والحياة: فالحياة عندما تُتَأمل تبدو حشداً هائلا من المتناقضات والمفارقات التي يصعب وضعها في وحدة من التفسير، ومع ذلك فهي تصنع وحدة الكون والحياة.

وهذا هو بعينه شكل اللغز؛ إنه سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض في صيغة استعارية ماكرة، طالبا الوصول إلى كنه الشيء الواحد الذي يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات:

قد السمسمة وتجيب الخيل ملجمّة [الكتابة]

أبويا اشترى لي عجل بأربعين رجْل
يشيل رجْل ويحط رجْل [الساقية]

وليس كل إنسان قادراً على حل اللغز، بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات في شكل يبتعد عن السؤال ويقترب منه في الوقت نفسه.

وليس غريبا بعد ذلك أن يحرك الخيال الشعبي الشخوص التاريخية التي تروقه، والتي لعبت دوراً بطولياً على نحو ما في التاريخ وينقلها مع أفعالها من المحدود إلى اللامحدود لتصبح رموزاً مستقرة في اللغة. ولهذا أصبح عنترة والظاهر بيبرس وأبو زيد الهلالي والأميرة ذات الهمة والملك سيف بن ذي يزن وغيرهم رموزاً للبطولة التي توجهها قوة كبرى تقع في المجال الخارج عن مجال الذات، ولهذا فهو الوسيط الضروري بين الحياة التي تسير فيها الأحداث على غير هدى، والنظام الكوني الذي ينبغي أن تستمد منه الحياة نظامها. ومهمة البطل التاريخي الرمزي أن يحقق للجماعة الشعبية أملها في أن يسود النظام الحياة.

-٥-

وإذا كان الرمز يعد العماد الأول الذي يقوم عليه التعبير الشعبي، فإن العماد الثاني لهذا التعبير هو الأمثولة أو الأليغوريا، إن شئنا أن نحتفظ بالمصطلح الأجنبي. وربما كان الرمز أكثر اتساعاً في مجالاته التي يوظف فيها من الأمثولة؛ فالأسطورة، وهي التعبير الجمعي الأول، صيغت من حشد من الرموز. والرمز مرتبط كل الارتباط بالأداء الطقوسي. ثم إن الرمز يتداخل في كثير من أشكال التعبير الشعبي كما رأينا عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك إلى المعنوي المجرد، ومن الجزئي إلى الكلي.

أما الأمثولة، فهي ، كما يتضح من اسمها، مختصة بالقص، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد في شكل قصة خيالية مصنوعة. ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح المعادل الموضوعي للمعنى المجرد.

وربما كان من الأفضل أن نقف وقفة لنقارن بين الرمز والأمثولة، حيث إن الفروق الدقيقة

بينهما تضع كل مصطلح في مستواه الفكري والدلالي. وتتلخص وجوه الاختلاف فيما يأتي:

أولاً : إن الأمثولة تحيل مباشرة إلى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية في الوصول إلى هذا المدلول. أما الرمز فيظل محتفظا بقيمته في حد ذاته، حتى مع الوصول إلى مغزاه، حيث يظل محتفظا بشيء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن الرمز، كما يقول تودوروف، بمثابة الفعل اللازم، في حين أن الأمثولة بمثابة الفعل المتعدي؛ (٢٥) بمعنى أن الدلالة في الأمثولة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهايتها، لأنها هي الهدف الأخير منها؛ أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه في مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثولة، فإن المستمع إليها أو القارىء لها يركز عليها بوصفها كلاً دون مراجعة الجزئيات، في حين أن المتأمل للرمز في أي شكل كان، يروح ويغدو بفكره بين الرمز في حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ثانياً : إن الرمز فيه صرامة الكون وقدسيته، فمن خلاله نستقرىء نظام الطبيعة التي يعد الرمز فيضا منها. ولهذا فإن الإنسان يتعامل مع الرمز بمزيج من العقلانية والروحانية، فالعقلانية أساس إدراك العلاقة بين الرمز ومغزاه؛ والروحانية هي ذلك الإحساس الغامض الذي يربطنا بالرمز لارتباطه الشديد بعميات الكون الذي نعيش فيه. ولهذا يظل الرمز لا معنى له ما لم نرده إلى العملية الروحية التي تنتمي إلى جوهر الوعي بالوجود.

أما الأمثولة فهي معنية بالتجارب الإنسانية وتحولاتها وتغيراتها، بشرط أن تنقلها من الخاص إلى العام عن طريق تشخيص المفهومات المدركة. وقد تستخدم الأمثولة الرموز المصطلح عليها على أساس أنها تقوم بدور الشخوص التي تجسد المعنى ، ولكن الرمز في هذه الحالة لا يجاوز المعنى الواحد الذي تريد الأمثولة توصيله.

ويمكننا أن نقول إن الأمثولة تبدأ من ظاهرة تتحول إلى شيء مدرك، ثم يتحول المدرك إلى قصة تمثيلية تظل ممسكة بالمدرك حتى يتضح كاملا في نهايتها. أما الرمز فهو يبدأ بالتمعن في ظاهرة سرعان ما تنتقل إلى المجال الفكري، الذي يحيلها في دوره إلى صورة على نحو تظل فيه الفكرة نشيطة وغير مستهلكة، حتى تبقى موضوعاً للتأمل. وبتعبير آخر إن المعنى يكتمل بالأمثولة، وينتهي بانتهائها؛ أما الرمز فيظل حيا ومحتفظا بسحره الذي يجذب الإنسان لتأمله على مر العصور.(٢٦)

ثالثاً : لا يرجع الفرق بين الرمز والأمثولة في طريقة التعامل مع الأشياء فحسب، بل يرجع كذلك إلى الأشياء نفسها التي يتعامل معها كل منهما. فالأمثولة تتعامل مع الأشياء التي لها طابع الصيرورة والتحول، في حين أن الرمز يتعامل مع الأشياء التي لها طابع الكينونة، التي هي جزء من الوجود الثابت. ولهذا فإن الرمز يحتاج إلى تأويل، وليس هناك حدود لتأويله؛ أما الأمثولة فليست في حاجة إلى قراءة تأويلية؛ فالمعنى فيها واضح يدركه المرء في يسر ولكنه لايهبط إلى مستوى التسطيح أو السخف.

ولهذا فإن هناك من يضع الرمز على مستوى اللاشعور، في حين يضع الأمثولة على مستوى الشعور؛ فهي تبنى على أساس مستويين متوازيين من المعنى : مستوى المعنى المستكن في النص الذي يتحرك معه في الوقت نفسه ومستوى المعنى الذي يدور في عقل المتلقي عندما يربطه بتجاربه الشخصية في الحياة.

وربما استطعنا أن نتمثل الفرق بين الرمز والأمثولة على نحو أوضح من خلال تقديمنا

لنموذجين للأمثولة. وقد استخدم في كل منهما رمز من الرموز المستقرة في ضمير الجماعة. فلنحاول أن نرى كيف وظفت الأمثولة الرمز، بعد أن درسناه بوصفه بنية مستقلة في حد ذاتها.

> اعتاد رجل أن يحمل "نايه" ويصعد إلى أعلى جبل تعيش فيه حية، فكان إذا وصل إلى هناك عزف على نايه أنغاما جميلة تخرج على إثرها الحية من جحرها، وتظل ترقص له وكأنها سكرى بسحر أنغامه، وفي النهاية تضع له بيضة من الذهب، ثم تدخل جحرها. وتوطدت العلاقة بين الرجل والحية؛ فهو يزورها كل يوم ويطربها بأنغامه، وهي تقدم شكرها بأن تضع له البيضة الذهبية.
>
> وبعد مدة من الصداقة المتينة بينهما، راودت الرجل فكرة أن يقتل الحية، إذ تصور أن في جحرها كنزاً من الذهب. وظلت الفكرة تتسلط عليه حتى قرر أن ينفذها؛ فصعد الجبل كعادته، وعزف على نايه، فخرجت له الحية ترقص مسرورة. وفي لحظة أخرج الرجل سيفه وهوى على الحية ليقتلها، ولكنه لم يصب إلا ذيلها الذي قطعه. وأسرعت الحية والتفت على عنقه وظلت ممسكة بخناقه حتى أفرغت سمها فيه، ولم تغادره إلا بعد أن أصبح جثة هامدة.
>
> ولما تغيب الرجل عن بيته أياماً، وكانت أسرته تعلم قصته مع الحية، خرج ابنه ليبحث عنه، وصعد إلى قمة الجبل، وهناك فوجيء بعثوره على جثة أبيه وبجانبه نايه.
>
> وفي لحظة فكر الابن في مصير البيض الذهبي الذي كانت تمنحه الحية لأبيه، فنحى الجثة جانبا، وتناول الناي، وأخذ يعزف عليه ألحانا جميلة مثل ألحان أبيه. وخرجت الحية من جحرها ولكنها لم ترقص، بل انتصبت متجهمة، واتجهت نحوه كأنما تريد الفتك به. ولاحظ الابن أن الحية مقطوع ذيلها، فتراجع وسألها عما حدث، فحكت له عن غدر أبيه بها، فقال لها : لننس ما مضى، ولنبدأ عهد صداقة جديد فيما بيننا. وعندئذ أجابته الحية : إن هذا لن يكون؛ فأنا لن أنسى قطع ذيلي، وأنت لن تنسى قتل أبيك.

أما المثال الثاني فترد فيه الأمثولة على شكل حلم. وقد حكى لي هذا الحلم أحد الرواة في أثناء بحثنا عن القص الذي يروى عن الأولياء وعلاقتهم بالناس. قال لي :

> كان لي ابن مريض، ونذرت أنه إذا شفي أن أقدم نذراً لضريح ولي من أولياء الله الصالحين. فلما شفي الابن وفيت نذري، واشتريت الكسوة. فلما رأت زوجتي الكسوة، وكانت غالية الثمن، وأعجبتها، آثرت أن تحتفظ بها لغرض آخر. وإزاء إصرارها على الاحتفاظ بالكسوة، ذهبت واشتريت كسوة أخرى أقل ثمنا من الأولى. وفي الليلة نفسها، وقبل أن أذهب بالكسوة إلى ضريح الولي، رأيت في المنام أن نافذة الحجرة التي أنام فيها تنفتح بشدة، ويطل منها رأس جمل. وأخذ الجمل يدير رأسه يمنة ويسرى، كأنما كان يبحث

عن شيء في الحجرة. ثم مد عنقه عن آخره حتى وصل إلى الدولاب الذي بالحجرة ففتحه بفمه، ووجد الكسوة فيه، فانتزعها بفمه، ثم انسحب من النافذة ومضى.

وقد فهم الرجل من الحلم أن الولي تجسد في شكل جمل، وجاء يستنقذ كسوته الأصلية التي بخلت بها الزوجة عليه، وذلك قبل أن تتصرف فيها؛ أي أن الولي كان يطّلع وهو في قبره على ما حدث بين الرجل وزوجته بشأن الكسوة، ولهذا فقد تجسد في شكل جمل، وجاء إلى الرجل محتجا، واسترد حقه عنوة.

حقا إن هذه الحكاية من قبيل حكايات المعتقدات التي تروى بهدف تأكيد المعتقد، وحقا إنها ترد في شكل حلم، ولكنها من الناحية الفنية تعد أمثولة، حيث أن الأمثولة حكاية يمثل المعنى فيها شخوص وهمية، وتؤدي من الأدوار ما يلمح إلى المعنى . وبهذا يكون للحكاية معنى حرفي يقف عند حد الكلام المحكي، ومعنى خفي يستخلص في يسر من المعنى الحرفي.

وواضح في كلا الأمثولتين أن الحية والجمل وظفتا على نحو مخالف لتوظيفهما بوصفهما رمزين؛ فثمة فرق كبير بين تصوير الحية والجمل بوصفهما جزءاً لا يتجزأ من بنية الكون ونظامه، وبين أن تدخلا النص بوصفهما أداتين لإبراز المعنى. لقد كان من الممكن أن تستبدل الأمثولتان بالجمل والحية أشكالاً حيوانية أخرى تقوم بالدور نفسه دون أن يخل هذا بمضمون الحكاية.

على أن هذا لا يعني أن التعبير الشعبي الذي يقوم على الرمز أعلى في قيمته الفنية من الأمثولة ؛ فالأمثولة تشغل حيزاً أساسياً ومهما في التعبير الشعبي الإبداعي. إنها تغلغل في أعماق الحياة الشعبية وكأنها حارس على فكر الشعب وانشغالاته في كل مجالات الحياة : السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية. ثم إنها قادرة من خلال التمثيل الإبداعي المتنوع على الكشف عن مشاغل الشعب في كل هذه المجالات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأمثولة قديمة قدم الأسطورة، بدليل أن القص الفرعوني يتضمن بعض الأمثولات، مثل أمثولة الصراع بين الصدق والكذب، وأمثولة الصراع بين الرأس والجسد، أدركنا أن الأمثولة، شأنها شأن الرمز، قامت، وتقوم، بدور أساسي في التعبير الجمعي والشعبي.

ومن أهم خصائص الأمثولة أنها تتركب من موتيفات شعبية تنتقى بدقة من بين الرصيد الشعبي الهائل من الموتيفات الموروثة والمختزنة في ضمير الشعب، بحيث تحقق هذه الموتيفات، عندما تصاغ في بناء محكم، المعنى المراد توصيله.

ولنحاول الآن أن نتمثل بأمثولتين تعبر كل منهما عن مجال من مجالات الحياة، لنرى كيف تنتقى كل أمثولة موتيفاتها لتصنع منها بناء محكماً يمثل المعادل الموضوعي للمعنى الذي تريد توصيله :

خرج ملك ليستطلع أحوال الرعية مع وزيره، وظلا يسيران متنكرين حتى وصلا إلى شاطىء البحر، حيث وجدا صياداً كهلا يجر شبكته في جهد بالغ إلى درجة أنها أدمت يده. ولكن الصياد لم يأبه بذلك، واستمر في عمله حتى يفوز بالصيد الثمين. وعندئذ أمر الملك وزيره بالتوقف. ثم دار الحوار

الآتي بين الملك والصياد :
الملك : كيف حال البعيد؟
الصياد : والله يا جلالة الملك أصبح قريبا
الملك : وكيف حال الجماعة؟
الصياد : والله تفرقوا
الملك : وكيف حال الاثنين؟
الصياد : أصبحوا ثلاثة
عندئذ قال له الملك : إياك أن تبيع رخيصاً ! فأجابه الصياد : إنك لا توصي حريصاً. ثم غادر الملك والوزير الصياد، وعادا أدراجهما. وفي أثناء الطريق سأل الملك الوزير عما إذا كان قد فهم شيئا من الحوار الذي دار بينه وبين الصياد، وأجاب الوزير بالنفي. عندئذ طلب منه الملك أن يأتيه في الغد ومعه معنى هذا الحوار، وإلا قطع رأسه.
وظل الوزير يدير في عقله الكلام الذي سمعه، بحثا عن معناه، ولكن دون جدوى. ولما أعيته الحيل، وقد أوشك الوقت المحدد على أن ينقضي، هداه فكره إلى أن يذهب إلى الصياد ويقدم اليه مبلغا من المال حتى يفشي إليه معنى هذا الكلام الملغز.
ولكن الصياد أبى أن يقبل المال في مقابل أن يكشف له عن لغز الكلمات. وظل الوزير يضاعف في الرشوة ولكن دون جدوى. فلما سأله عن الثمن الذي يريده إذن، أجاب الصياد : الوزارة. وكانت الإجابة مفاجئة للوزير. ولكنه لما وازن بين بقائه في الوزارة أو قطع رقبته، أبدى استعداده للصياد لأن يتنازل له عن الوزارة، وقبل الصياد، ولكنه أبى أن يطلعه على معنى الكلمات إلا إذا مثلا معا أمام الملك.
وما أن رآهما الملك حتى سأل الصياد : هل بعت رخيصاً، فأجاب الصياد على الفور: لقد قلت لك إنك لن توصي حريصاً. فسأله : وبما بعت؟ فقال : والله بالوزارة. ثم شرع الصياد في شرح الكلمات، موجها الكلام إلى الوزير، فقال : إن البعيد هو عيناي؛ لقد كنت أبصر بهما بعيداً، أما الآن فأنا لا أبصر إلا القريب. وأما الجماعة فهي أسناني، فقد تفرقوا. وأما الاثنين فهما رجلاي، وقد أصبحت الآن أستعمل معهما العصا.
ثم صدر المرسوم بأن الصياد أصبح وزيراً بدلاً من الوزير الأصلي، وشرع الصياد يقوم بعمله في الوزارة. وذات يوم كان الوزير الجديد يسير في الطريق إلى بيته، فوجد عربة ملأى بالخيار الطازج. فاشتهى الخيار ووقف ليشتري منه. ولكنه سرعان ما رمى الخيار من يده بدعوى أن الشعيرات الدقيقة في الخيار، لكونه طازجاً، قد آلمته. ثم ذهب إلى بيته وادعى المرض، ولم يذهب إلى عمله في اليوم التالي. فلما سأل عنه الملك قيل له إنه مريض، فذهب ليعوده، وسأله عن سبب مرضه، فأجاب بأن شعيرات الخيار الطازج آلمته وألزمته الفراش.
واغتاظ الملك، وقال له : يا رجل لقد كانت يدك تدمي بالأمس وأنت تجر

شبكتك، ومع ذلك فإنك لم تعر الألم أي اهتمام، وظللت تجر الشبكة. عندئذ رد عليه الصياد قائلا : يا جلالة الملك! لقد كنت بالأمس صياداً، أما اليوم فأنا وزير.

إن المغزى السياسي في الأمثولة واصل على نحو مباشر، وباقتصادية ومتعة في السرد. وهذا المغزى السياسي ليس سوى نقد لاذع لبيئة يتحول فيها الفرد العامل الجاد إلى خامل لا يبحث إلا عن دعته. لقد قدمت الأمثولة شرطين لمن هو قادر على ممارسة الحكم السياسي : أن يكون ابناً من أبناء الشعب العامل الذي يعي تماما مطالب الشعب، وأن يكون حكيما عارفا. ولهذا صعد الصياد إلى الحكم. ولكنه مالبث أن شغله المنصب فنسى نفسه ونسى ماضيه ونسى انتماءه إلى الشعب.

أما الأمثولة الثانية فتمس المجال الميتافيزيقي الذي لا يكف الإنسان عن الالتحام به ومساءلته في أخص مشكلاته الحياتية، وبخاصة مشكلة التفاوت في الأرزاق (٢٨) :

لقد رأى رجل في المنام من يقول له : مِنْ جاور السعيد يسعد. فقام [في الحلم] يجري حتى وصل إلى قصر ملك. وما كاد يتهيأ للجلوس بجواره حتى يسعد، تحقيقا لحكمة المثل، حتى استوقفه على مقربة من القصر، منظر أثار تطفله؛ لقد رأى رجلا غريبا يجلس وأمامه عدد من الصنابير التي يخرج من كل منها أشياء غريبة، فسأل الرجل الغريب عن هذه الصنابير، فقال له : إنها صنابير الأرزاق. عندئذ سأله الرجل عن صنبوره، فأشار الرجل الغريب إلى صنبور يكاد الماء يقطر منه. فغضب الرجل وذهب وأحضر سلكا ينظف به الصنبور، ولكن السلك انقطع بداخله، وكفت القطرات عن النزول. وفي هذه اللحظة استيقظ الرجل مذعوراً وهو يصرخ : شفت بعيني ما حدش قالّي. وظل يجري حتى وصل بالفعل إلى قصر الملك. فلما سمعه أهل القصر وهو يصرخ على هذا النحو ويقول، شفت بعيني ماحدش قالّي، ظنوا أنه قد رأى شيئا غريبا في القصر. فاستدعاه الملك وسأله عن قصته، فحكى له ما رآه في الحلم. عندئذ قال له الملك، إنها أضغاث أحلام، ثم أدخله في حجرة مملوءة بالذهب وسمح له أن يغرف من الذهب مايشاء، فملأ الرجل جيوبه ويديه حتى ثقل جسمه عن السير. وبينما كان ينزل الدرج اختل توازنه وتدحرج، وهوى إلى الأرض، وتبعثر المال من حوله. واجتمع حوله الخدم فوجدوه فاقد الأنفاس، وقد كتب على جبينه : نحن خلقناه، ونحن رزقناه، ونحن أمتناه.

وقد استغلت هذه الحكاية كذلك عدة موتيفات شعبية، منها المثل الشعبي الشائع : من جاور السعيد يسعد؛ ثم استغلت موتيف الملك الذي يمثل السلطة العليا المتحدية، وموتيف الحجرات المليئة بالذهب، التي يسمح للبطل أن يفتحها ويأخذ منها ما يشاء فيما عدا حجرة واحدة هي الحجرة المحرمة. وإذا كانت الأمثولة لم تصرح بهذه الحجرة المحرمة، فإن وجودها يحس ضمنا، وتتمثل في حجرة الغيب الذي لا يجوز للإنسان أن يزج بنفسه فيه. ثم أخيرا

هناك موتيف المكتوب على الجبين، الذي لابد أن تراه العين.

وتعد هذه الحكاية مركبة على الرغم من قصرها. ولهذا يتحتم الربط بين وحداتها في حركة السرد من ناحية، وإدراك وظيفة كل جزئية فيها في إطار المغزى الكلي - إذا شئنا أن نصل إلى هذا المغزى.

فإذا كانت الأمثولة قد بدأت بالمثل الشعبي : من جاور السعيد يسعد، الذي يعد صدى لمجال اجتماعي خاص، وإذا كانت قد وضعت الحلم إلى جانب الواقع، وجعلت الواقع يحقق الحلم فعلا، حتى جاءت حادثة الرجل الغريب صاحب الصنابير، فأحدثت صدعاً بين الحلم والواقع - فإن هذا يعني أن المثل الشعبي الذي يقدم نموذجاً سلوكيا، لم يتحقق ولم يعد قابلاً للتحقق.

ولقد شاء الرجل أن يدخل معركة التحدي بين تعلقه بالمثل والحلم من ناحية، وصنبوره الشحيح من ناحية أخرى، فخسر المعركة الأولى. وعندما شاركه الملك في التحدّي خسر المعركة الثانية. ثم تنتهي الأمثولة بعبارة، نحن خلقناه ونحن رزقناه ونحن أمتناه، لتحسم القضية في أن الرزق حقا من عند الله، وأن سلوك الإنسان في تحصيل رزقه ينبغي ألا يعتمد على المثل القديم.

إن الأمثولة الشعبية حقا فن جدير بالتأمل في صنعته. ونحن لا نتعجب من المواقف الفكرية التي تحرك الفكر الشعبي وتدفعه إلى التعبير عنها، بقدر ما نتعجب من تلك الصنعة التي تلتقط من الموتيفات المتراكمة في ذهن الإنسان وكأنها حبات من الفسيفساء المعدة لأن تصنع منها أشكال لا حصر لها من التكوينات الدقيقة والبديعة.

هوامش

1 - Dan Sperber, *Rethinking Symbolism* (Cambridge: Cambridge UP, 1975) 34.

٢- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، **نهاية الأرب** (القاهرة : دار الكتب المصرية، د.ت.)، جـ ١، ص ١٠٩.

٣- محمود شكري الألوسي، **بلوغ الأرب** (بيروت : دار الكتب العلمية، د.ت.)، جـ ٢، ص ٣٠٣.

4 - Quoted by Ernst Cassirer, *Language and Myth*, trans. by Susanne K. Langer (New York: Dover Publication, 1946) 9.

5 - *Ibid.*, 61.

6 - Philip Wheelwright, "The Archetypal Symbol," in *The Interface between the Written and the Oral*, ed. Jack Goody (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 216.

٧- رندل كلارك، **الرمز والأسطورة في مصر القديمة**، ترجمة: أحمد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨) ص ٣٠.

٨- **نفسه**، ص ٣١.

٩- **نفسه**، ص ٣٢.

١٠- **نفسه**، ص ٣٨.

١١- **نفسه**، ص ٣٢.

١٢- **نفسه**، ص ٣٦.

١٣- **نفسه**، ص ٣٥.

١٤- **نفسه**، ص ٢٦.
١٥- **نفسه**، ص٤٢.
١٦- **نفسه**، ص ٥٨.
١٧- **نفسه**، ص ٩٠.
١٨- **نفسه**، ص ٢١٨.
١٩- **نفسه**، ص ٢١٨.
٢٠- **نفسه**، ص ٢٤٠.
٢١- محمد عبد السلام، **الانجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به**، بحث قدم لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٢ بإشراف نبيلة إبراهيم، ص ٤٢ - ٤٤.
٢٢- جيمس فريزر، **الفولكلور في العهد القديم**، ترجمة: نبيلة إبراهيم (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، جـ ٢، ص ٢٢٨.
٢٣ - محمد عبد السلام، **الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به**، سبق ذكره، ص ٢٦.

24 - Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Bloomington: Indiana UP, 1971) 25 - 69.

وقد ظهرت ترجمة لهذا الكتاب إلى العربية قام بها أبو بكر أحمد قادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٨٩.

25 - Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*, trans. by Cathrine Porter (Oxford: Basil Blackwell, 1982) 2.

26 - Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell UP, 1976) 15.

27 - *Ibid.*, 355.

٢٨- نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية** (القاهرة :دار الفكر العربي، ١٩٧٣)، ص ١٧١ - ٢١٤.

رمزية الألف عند ابن عربي

هالة فؤاد

> فليس إلا الألف، والعالم كله وحده، هو ألف وجملة ألفات، هو متشابه التركيب، أليست الألف في أصلها نقطة، ثم بنيت عليها نقط، فكانت الألف؟ فالعالم كله نقط تكونت منها ألفات، وهو إذا كتبها، فإنه عندما يلمس الورقة ترسم نقطة، ثم بامتداد القلم يكوّن النقطة، فتكون ألفا، ثم تتعدد الأشكال، وتختلف الأوضاع، والأصل واحد، والجوهر واحد، وقد يطغي الشكل على الأصل، فلا تلتفت إليه النفس البلهاء، ولكن إذا دقق نظره، وظهر فكره عرف وحدة الأصل، ووحدة الخالق ... فلا شيء إلا الخالق، ولا شيء إلا الله.(١)

ورد هذا المقطع في قصة صوفية قادمة من الهند، أوردها أحمد أمين في كتابه **فيض الخاطر** في مقال بعنوان "قصتان طريفتان"، يتحدث فيه عن علاقة التصوف بالمنطق رغم تباعدهما الظاهري. ودون الخوض في هذا الموضوع، حيث أنه ليس واقعا في إطار اهتمامنا داخل هذا المقال، إلا أن الحديث عن الألف في القصة الصوفية، قد استوقفني، واستدعى إلى ذهني حرف الألف ودلالاته العديدة، وتوازياته الوجودية والمعرفية لدى ابن عربي. إن ابن عربي عبر قراءته لحرف الألف، ولغيره من حروف اللغة، يحقق حالة الصبي الذي وصفته القصة الصوفية لدى أحمد أمين، حين قال معلمه : "يابني أولى بك أن تكون أنت معلمي، وقد تعلمت من حرف الألف ما لم أتعلم أنا من كل دروسي، وقد استفدت من الألف مالم يستفده كل أطفال الكتاب ومعلميهم من الألف، ولا من الباء، ولامن كل الحروف متفرقة أو مجموعة".(٢) إن هذا الصبي يمثل الموقف الصوفي تمثيلا حرفيا من اللغة، والتي تتجسد أول ما تتجسد في النص القرآني كتاب الوجود. فهذا هو علم الباطن المدرك لأعماق اللغة حروفا وكلمات، والذي لا يراها إلا كبنية موازية للوجود والمعرفة، ترمز إليهما وتدل عليهما، فتحمل دلالالتها ما يحمل الوجود من توتر وتنوع وثراء وحركة خلاقة مستمرة لا تنتهي.

إن الحضارة الإسلامية حضارة نص، والقرآن هو نصها الأساسي، واللغة العربية هي لغته العبقرية، فلم يكن من الممكن للصوفية أن يجدوا أرضا أخصب، ولا أكثر بكارة من هذه الأرض، ليستنفدوا كافة إمكاناتها ويغوصوا في دلالتها، ويعمقوا عبرها رمزية الوجود والمعرفة، وعلى رأس هؤلاء كان ابن عربي. إن قضية اللغة عند المتصوفة مرتبطة بقضية

الكتابة الصوفية، ذلك أن الكتابة الصوفية لم تكن أداة لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها داخل السلوك الصوفي تذوّب الهوة التي تفصل بين التجربة المعاشة، بين السلوك وبين الإبداع، فالكتابة في هذه الحالة عنصر مؤسس للسلوك الصوفي لا مجرد رصد له. ولذا كان التساؤل الملح الذي يواجه الكتابة الصوفية هو التساؤل حول إمكانية لغة الكتابة. وهذا السؤال لم يكن منفصلا بحال من الأحوال عن التساؤل حول إمكانية التأويل، بوصفه المانح الحقيقي للمفكر الإسلامي في ذلك الحين، وفي تلك الحضارة إمكانية إنتاج المعرفة وتثبيتها داخل الثقافة الاجتماعية في شكل نصوص مقبولة ومعترف بها. لقد أدرك الصوفية هذه العلاقة بين الكتابة والتأويل داخل الثقافة الإسلامية، كما أدركوا كيفية تحول هذه الكتابة التأويلية (للنص المقدس) إلى سلطة ثقافية واجتماعية. ولهذا حاولوا خلق تباعد مع اللغة الاجتماعية (لغة التواصل)، والبحث عن لغة جديدة تنفلت من المعيار الاجتماعي. ومن هنا فإنهم سيحاولون الخروج بالتأويل عن حدود الأطر العقلية والمنهجية لربطه بالتجربة الحية المعاشة وتأسيس المفهوم الكشفي للمعرفة. وستكف الكتابة عن أن تكون تأويلا للنص المقدس فقط لكي تصبح فعلا للغوص داخل لغة العالم التي يطلق عليها ابن عربي الكتابة الوجودية.(٣)

إن ابن عربي كان أكثر المتصوفة وعيا بالقيمة الأبستمولوجية للغة أولا، وبالقيمة الأنطولوجية لها ثانيا. وهذا الوعي مكنّه من اكتشاف الأسس المعرفية لمجموعة الخلافات والصراعات التي سادت الفكر الإسلامي. وليس هذا وحسب، بل إن ابن عربي سيخطو بمسألة اللغة خطوة جريئة لأنه سينقلها من حدود النص إلى حدود الطبيعة، وسيربط بين فضاء اللغة، وامتداد الوجود مما سيؤدي إلى تفجير المفهوم الكلامي وربما الفلسفي عن النص القرآني.(٤) وفي ظل هذا التصور، سيتحول الوجود إلى كتاب كبير يمارس الله فيه كتابته الوجودية، وستختزل العلاقة الأنطولوجية بين 'له والعالم إلى علاقة دلالية خفية، هي علاقة معنى بحرفه. وعلى صعيد اللغة ستتحول اللغة ؛؛ مجرد علامات للتواصل إلى رموز عبر مبادرة التأويل، والرمز أكثر تعقيداً وكثافة من العلامة، حيث سينتهي بنا الأمر إلى أن تتحول اللغة إلى كينونة هائلة، هي في الحقيقة كينونة الوجود، الذي يتحول إلى فضاء دلالي لا نهائي مليء بالرموز والصور التي لا تنتهي. ويصبح العالم حديث دال لا نهائي ناطق بجمالية التجلي، وزمانية الخلق، وكمالية العالم.(٥) وفي ظل هذا يتوازى النفس الإلهي والنفس الإنساني، حيث ينتج عن كليهما الحروف والكلمات. فكما أن الكلام الإنساني يتم عبر النفس الذي يخرج من داخل الإنسان ويظهر في الصور السمعية التي هي أصوات الحروف المنطوقة التي تتشكل منها الكلمات والجمل وعموما اللغة الإنسانية؛ كذلك عملية تكوين الموجودات تتم عبر النفس الإلهي الرحماني. فالموجودات كلمات الله التي أخرجها من صمت العدم إلى صوت الوجود عبر الأمر التكويني "كن"، من مباطنتها للنفس الرحماني إلى الوجود العيني الحسي. ويستفيد ابن عربي في صياغته هذه للتوازي الدلالي بين الوجود واللغة من كافة إمكانات اللغة، وقوانينها، وحتى دلالتها الشكلية والكتابية، ويوظف كل هذا لتأسيس اللغة كينونةً وجوديةً، تتوحد هي والوجود تحت مقولة الرمز ذي الدلالة المكثفة في فضاء المرآة الكونية. وعبر هذا التصور السريع لعالم اللغة عند ابن عربي، ننطلق في رحلتنا للحديث عن حرف الألف ودلالاته المتعددة، وجوديا ومعرفيا، بوصفه رمزا ذا دلالة مكثفة ومفتوحة ومتنوعة، بل ولانهائية.

١ - الدلالة الرمزية المكثفة لحرف الألف

إن الدلالة الرمزية لحرف الألف بوصفه صورة رمزية، نتجت عبر مبادرة التـــأويـل[٦] - والتي ارتفعت باللغة من كونها مجرد علامات اجتماعية إلى كونها رموزا، والرمز أكثر تعقيدا وكثافة من العلامة - نقول إن هذه الدلالة الرمزية تحتوي على تراكم دلالي يستوجب وثبة على مستوى الوعي والكشف من مجال إلى آخر. حيث أن تلك الدلالة الرمزية ليست مجازا بسيطا أو انتقالا من مجال لآخر، أو مجرد اختزال لظاهر ما لحساب باطن آخر، بل إنها تضعنا أمام كثافة ذات تركيب داخلي معقد، كثافة لايمكن إدراكها إلا عبر جدلية خاصة بالظاهر والباطن. فالظاهر يخفي دوما بواطن معينة، وحينما يكشف العارف الصوفي عن معان معينة كانت باطنة في وعيه، فإنها تتحول بفعل ذلك الكشف إلى ظاهر، وتبعا لمنطق التضايف، فإن ذلك الظاهر الجديد يخفي باطنا يجب اكتشافه من جديد... وهكذا، وكأن الأمر يتعلق بدائرة متراصة كل واحدة توجد في عمق الأخرى التي تحيط بها. وكلما اجتزنا دائرة دخلنا دائرة أخرى إلى مالانهاية ... وكل دائرة تظهر لنا مايوجد بداخلها، ولكنها تحجب وتخفي عنا في الوقت نفسه ما تحتويه الدوائر الأخرى. وكلما اقتربنا من تلك الدوائر أصبحت واضحة لوعينا ظاهرة فيه، وكلما ابتعدنا خفي عنا محتواها. ولاينبغي أن نعتقد أن النقطة المركزية التي توجد في عمق الدوائر هي آخر السلسلة، وإنما تبدو لنا نقطة هامة لبعدها عنا، وبالتالي تغيب وتبطن عنا حقيقتها، لكننا لو اقتربنا منها لبدت بدورها دائرة كبرى، تخفي في جوفها دوائر أخرى. وهكذا فإن مفهوم الدائرة يبرز لنا جدلية الظاهر والباطن، ولانهائية المعرفة، ومن خلال ذلك لانهائية الدلالة الرمزية الباطنة. إن الكشف الصوفي لايقف عند مستوى معين من الدلالة، ولاينطلق في إتجاه مستقيم من الظاهر إلى الباطن، لأن الدلالة الرمزية فضاء لانهائي يمتد عبر معان لاحدود لها. فنحن إزاء الصورة الرمزية لحرف الألف لايمكننا اختزال الدلالة إلى بعد وحيد، بل إننا نقف إزاء كثافة خاصة بها أو تعدد دلالي يفتح بعضه نحو البعض الآخر، وقد يمتد إلى مالانهاية.[٧]

ووفقا لهذا فإن الدلالة الرمزية لحرف الألف، بوصفه صورة رمزية، هي ثرية ومتوترة ومتنوعة وتتعدد بتعدد السياقات والدوائر والمستويات التي ترد فيها، وتتكشف عبرها. وهو تعدد لا يفضي إلى أي شكل من أشكال التناقض أو الفوضى لأنه مرتبط بكثافة وتعدد مستويات الدلالة الذي هو في حقيقته تعدد لأوجه الحقيقة الواحدة. ورحلة التكشف الدلالي يخوضها العارف الصوفي خوضا عنيفا وقلقا ومتوترا : إنها رحلة لانهائية، عبر عوالم لانهائية في طريق أشبه بالطريق الحلزوني الذي كلما صعد خطوة ارتد إلى نقطة البداية مرة أخرى. إنها رحلة تبدأ من الخارج إلى الداخل، أو من الظاهر إلى الباطن الذي يظل العارف يغوص فيه إلى مالانهاية، حيث البحث عن أعمق نقطة لهذا الباطن، عن القرار البعيد، والذي لايصل إليه أبدا، حيث تنتهي معها رحلته إلى أفق الحيرة الصوفية أو العجز عن الإدراك، الذي هو في حقيقته قمة الإدراك.

ولو أننا تتبعنا منطق التكشف الدلالي لرمزية الألف لدى العارف لوجدناه يبدأ من الخارج من النص والوجود، حينما يتوحدان تحت مفهوم الشكل، حينما تتحول الحروف والكلمات لأشكال تتساوق وأشكال الوجود، حينئذ يتحول العالم والنص إلى لوحة كبيرة تحوي صورا وأشكالا هي بمثابة رموز لانهائية الدلالة، ينظر عبرها العارف وكأنها مرآة

يخترقها إلى مالانهاية، فيتكشف له فيها باطنه الجامع لكافة الحقائق الكامنة وراء هذه الأشكال والصور في النص والكون، فكلاهما صورة من الإنسان الكامل، جامعة ومتفرقة؛ وحينئذ تصبح رحلة المعرفة رحلة من الخارج إلى الداخل. وحين يتكشف هذا الباطن تتكشف عبره الأسرار الإلهية العميقة حين تنعكس على مرآة القلب المصقولة، المصفاة من كدورات الحس، حينئذ يدرك العارف المعاني الأساسية الجامعة بين كل الأشكال والصور، في الوجود، بل والسارية فيه، والمحققة لخلقته على الصورة الإلهية، وهي الواحدية والقيومية. إنها المعاني الإلهية الأساسية التي يتحقق عبرها العارف بالمعرفة الحقة للإله الواحد، وبالعبادة الكاملة له في كافة صور المعتقدات، والتي يدرك عبرها العلاقة الوجودية بين الألوهة والكون، من حيث أنها السريان بالوجود في المعدومات، والذي لو انعدم لانعدمت جميعها.
إن رحلة التكشف الدلالي لرمزية الألف في مرآة العارف هنا ليست جدلا صاعدا يرقى بواسطته الصوفي من مستوى الصورة المنعكسة إلى مستوى الحقيقة الأصلية، بل هي اختراق وانفتاح نحو الفضاء المجهول الذي يتخلل فضاء المرآة الظاهر للوعي. إنها رحلة العارف الذي يجعل من نظرته للأمور نظرة كلية شمولية شبيهة بالنظرة الإلهية. إنها ليست عبورا من الظاهر إلى الباطن، بل هي التجاوز إلى عوالم لانهائية خفية، إنها فضاء للاختراق لا لمجرد الانعكاس. ومن هنا كانت لانهائية ومن هنا كان معبراً عنها بأفق الحيرة الصوفية. فهو أفق معرفي مفتوح يحوي العديد من الإمكانات والاحتمالات. وفي مقابل هذه الرحلة من قبل العارف هناك رحلة الانكشاف الوجودي للذات الإلهية عبر تمثلاتها الإلهية الخيالية الخلاقة تجاه العالم. وهي أيضا تمثلات تجليات لانهائية، أي أفق آخر مفتوح من التجليات لا يتوقف، ولا يتكرر ولا ينتهي.

ونحن في رصدنا لدلالات الألف لن نسير في أي من الطريقيْن، بل سنختار طريقا ثالثا هو بالطبع الطريق الأيسر؛ إنه طريق رصد د[illegible] ء الدلالات عبر السياق القرآني، والذي اختاره ابن عربي لحديثه عن دلالات الألف الرمزية وجـ [illegible]يا ومعرفيا؛ أي إننا سنتحدث عن نتائج فعل التكشف الدلالي المعرفي كما يصفها لنا ابن عربي، لأننا لسنا بمتصوفة لنستطيع معايشة التجربة في ذروة تكونها وتطورها واختراقها المعرفي.

٢- السياق القرآني لرصد دلالات الألف الرمزية

يختار ابن عربي السياق القرآني ليتحدث عن حرف الألف، ودلالاته المتعددة من خلاله. ولهذا الاختيار سببهُ الواضح في بنية ابن عربي، ونسقه الفكري، ألا وهو: أن القرآن لديه هو كتاب الوجود المرقوم الملفوظ. إنه كلمات الله المرقومة التي توازي الوجود، وترمز إليه، كما توازي الإنسان، وترمز إلى حقائقه فهو كالإنسان برزخ جامع بين الحق والخلق، أو بين ظاهر الوجود، وباطنه، وهو أيضا برزخ بين الحق والإنسان على المستوى المعرفي. إن القرآن هو الوجود النصي للغة الإلهية الوجودية، والذي لا يحل شفرته إلا النبي والعارف الصوفي.
إن الموازاة التي يقيمها ابن عربي بين القرآن والوجود ليست موازاة معرفية، بل هي بنفس القدر موازاة وجودية، فالأساس في الوجود والقرآن معاني النفس الإلهي الذي ظهرت فيه أعيان صور الموجودات كما ظهرت فيه حروف اللغة التي تتشكل منها الكلمات الإلهية، ومن هذا المنطلق لا يصبح القرآن نصا لغويا تاريخيا يتحدد معناه طبقا لمراعاة قواعد وأصول

موضوعية قائمة في بنية اللغة العربية، إذ اللغة العربية نفسها مجرد مظهر للغة الإلهية المقدسة. القرآن كلام الله، والوجود كذلك كلمات الله، والمهم عند الصوفي هو الاستماع إلى المتكلم (الله) من خلال مجالي كلامه المختلفة على مستوى الوجود والنص معا؛[٨] حيث يصبح الوجود مصحفا كونيا كبيرا يتلوه الحق على العارفين تلاوة حال، مثلما تُلي القرآن (المصحف الصغير) عليهم تلاوة قول، وهذا في مجمله خروج بالقرآن من التصور الفقهي والكلامي إلى التصور الصوفي الأنطولوجي، وبلغته من المفهوم الاجتماعي التواضعي إلى المفهوم الأنطولوجي، لتصبح لغة الكينونة فيما يطلق أحد الباحثين.[٩]

ووفقا لهذا التصور، فإن السياق الأمثل لرصد دلالات الألف، هو السياق القرآني لأنه يحوي الوجود، والمعرفة بين دفتيه. وداخل هذا السياق العام (السياق القرآني)، يزيد ابن عربي الأمور تحديداً بحصرها في عالم حروف أوائل السور المجهولة مثل (الم، حم .. إلخ) مستفيدا من إمكانات تلك الظاهرة القرآنية التي أثارت جدل المفسرين والمؤولين حولها طويلا، حيث أن الغموض الذي أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة في أوائل سور القرآن جعلها أرضا خصبة لإمكانية الحراك الدلالي لدى ابن عربي، وما يترتب عليه من توازيات على المستوى الوجودي، والمعرفي. فقد اهتم ابن عربي اهتماما خاصا بهذه الحروف وقام برصد كل كبيرة وصغيرة فيها بداية من عددها إلى أشكالها الكتابية واللغوية محاولا اكتشاف أسرار الوجود والخلق من خلالها، بل وصياغة العلاقات الوجودية والمعرفية القائمة بين الحق، والإنسان والعالم عبر تأمل العلاقات القائمة بينها على المستوى الثقافي، واللغوي، وتوظيفها توظيفا دلاليا ومعرفيا.[١٠]

ولن نخوض بالطبع في هذا الموضوع بمعناه الواسع، بل سنقتصر على مجموعة الحقائق الخاصة بحرف الألف الموجودة في هذه الحروف فيما يرى ابن عربي. غير أننا نود أن ننبه إلى أمر هام قبل حديثنا عن هذه الحقائق، ألا وهو : خلط ابن عربي بين الألف والهمزة، حيث أن الألف في اللغة هي (ألف المد) وهي حركة فتح طويلة. أما ذلك الحرف الذي يوضع في أول الكلمة مثل (أحمد، أسامة، إلخ) فهو همزة لا ألف. ولكن ابن عربي يعتبر هذا الحرف مركب من حرفين (ألف، همزة). أما الألف فهي الخط المكتوب، والذي لا نطق له، ولا يخضع لحركة. وأما الهمزة فهي ما يوضع فوق الألف (الخط)، أو حتى لا توضع، ولاتظهر في الشكل الكتابي مثل (الم)، ولكن تنطق، فنحن ننطق الهمزة في نطقنا (الم)، لأنه على الحقيقة همزة، ولا وجود للألف هنا لغويا، ولكن ابن عربي يخلط بين الأمرين، ويعتبر أن هذا النطق هو النطق باسم الألف البادي، بالهمزة (لا بالألف)، فالهمزة هنا من الخط المكتوب، بمثابة الظاهر من الباطن عبر النطق، فالخط هنا ساكن لاينطق به، والهمزة هي المنطوقة (هذه هي رؤية ابن عربي)، وهي بالطبع الخاضعة للحركة. ووفقا لهذا الاعتبار القائم على الخلط بين الهمزة والألف، يقيم ابن عربي كافة تصوراته الأساسية لدلالات الألف. لذا سنجده يستخدم تعبيرات في توصيف هذه الألف (التي هي في الحقيقة همزة الألف) لا تتسق مع طبيعة وضعها في اللغة، وبالطبع فنحن سنتبع سياق ابن عربي، لاسياق اللغة. فما يعنينا إلا مدى اتساقه أو تناقضه.

وأول هذه الحقائق الخاصة بحرف الألف، والتي يرصدها ابن عربي في هذا السياق رصدا دلاليا وجوديا ومعرفيا، هي أن هذه الحروف تبدأ بحرف الألف بوضعه خطا (لا نطقا حيث النطق للهمزة لا الألف)[١١] في (الم) أول سورة البقرة [أول سورة في القرآن بعد الفاتحة].

وتنتهي بالألف الخافية المتوهمة في النون في سورة القلم [فيما يرى ابن عربي]، ويعنينا في هذا السياق التوقف عند حقيقتيْن تبدوان للوهلة الأولى منفصلتيْن، وإن كانتا في حقيقة الأمر متصلتيْن : الحقيقة الأولى تتعلق بالحرف الأول في كلتا السورتيْن (الألف، والنون)؛ والحقيقة الثانية تتعلق بالآية الأولى في كلتا السورتيْن [السورة الأولى "الم ذلك الكتاب لاريب فيه هدى للمتقين"]،(١٢) [السورة الثانية : "ن والقلم وما يسطرون"].(١٣)

والعلاقة بين الحقيقتين أو بين الحرف والآية في كلتا السورتين هي علاقة الإجمال والتفصيل، أو البطون والظهور. أما العلاقة بين الحرف والآية في السورة الأولى من جانب، والحرف والآية في السورة الثانية من جانب آخر، فهي علاقة مركبة ومزدوجة، فبين الألف والنون هو ما بين الله والعالم الذي هو تجل لأسمائه وصفاته وعلمه. وبين "ذلك الكتاب"، "والقلم وما يسطرون" هو ما بين الكتاب المرقوم، والكتاب المسطور. وهما يوازيان العلم الإلهي إجمالا وتفصيلا، وجودا ونصا، وهذا معناه أن العلاقة بين الألف في السورة الأولى من جانب، والنون والآيتين من جانب آخر هي العلاقة بين الذات الإلهية، وعلمها المجمل والمفصل المتجلي وجودا ونصا، وظاهرا وباطنا. وبعد هذه الرؤية العامة لنسق العلاقات القائم في هذا السياق (سياق حروف أوائل السور المجهولة)، ننتقل إلى توضيح تفاصيل تلك الرؤية، لنرى كيف تمت صياغة هذا النسق عبر تأويلات ابن عربي لأطراف هذه العلاقات (الحروف، الآيات).

ولنبدأ حديثنا بالحقيقة الأولى أو لنقل العلاقة الأولى بين الحرفين الأوليْن (الألف، والنون) في السورتيْن (البقرة والقلم)؛ يقول ابن عربي :

> فنظرت في هؤلاء العالم (عالم الحروف) ما يمكن فيه بسط الكلام أكثر من غيره، فوجدناه العالم المختص، وهو عالم أوائل السور المجهولة مثل الم البقرة والمص والريونس وأخواتها ... ... [سبـ]ـحانه جعل أولها الألف في الخط والهمزة في اللفظ، وآخرها النون، فالألف لوجود الذات على كمالها ... ... والنون لوجود الشطر من العالم، وهو عالم التركيب، وذلك نصف الدائرة الظاهرة لنا من الفلك، والنصف الآخر النون المعقولة عليها التي لو ظهرت للحس، وانتقلت من عالم الروح لكانت دائرة محيطة، ولكنه أخفى هذه الروحانية الذي بها كمال الوجود، وجعلت نقطة النون المحسوسة دالة عليها، فالألف كاملة من جميع وجوهها، والنون ناقصة، فالشمس كاملة، والقمر ناقص لأنه محو، فصفة ضوئه معارة، وهي الأمانة التي حملها.(١٤)

وقبل الخوض في تفاصيل البداية بالألف (الخط)، والنهاية بالنون في عالم حروف أوائل السور المجهولة، نتوقف قليلا عند بداية النص بالفعل "فنظرت". إن فعل النظر فعل أساسي في العملية المعرفية لدى ابن عربي؛ بل إنه أساس عملية الخلق على المستوى الوجودي، أو ما يسميه ابن عربي "الخلق بالنظرة الإلهية". إن العارف حينما ينظر في القرآن، فإنما هو ينظر في فضاء مرآوي دلالي رمزي تتكشف له دلالالته الباطنة، وفقا لدرجة استعداده المعرفي. إن فعل النظر هنا لم يعد فعلا معبرا عن مجرد الرؤية السطحية للحروف المجهولة أو للقرآن كاملا، بل هو بصيرة نافذة تخترق هذا الفضاء المرآوي الدلالي الرمزي اختراقا لانهائيا. إن

فعل النظر هنا ليس مجرد تلقي سلبي للمعرفة أو للصور، بل هو قائم على إعادة إنتاج المعرفة عبر الخوض في أعماقها الدلالية فيما وراء صورها الظاهرة للحس البصري. إن الإنسان الكامل هو المخلوق الأوحد على الصورة الإلهية، ومن ثم فإن تجربة النظر لديه تحوي عناصر خلاقة، شأنه في هذا شأن الله الخالق عبر النظرة، مع فارق نسبة الصفة بالطبع لكلا الذاتيْن، والنظر هنا ليس هو النظر بعين الحس، بل هو النظر بعين الخيال، وبعين القلب. فالخيال والقلب ظاهر وباطن والتأويل القلبي هو ما يحقق للمعرفة الخيالية صحتها، والخيال يستمد معارفه الأولى أو لنقل مادته الأولى من الحواس، وأهمها الحس البصري لأنه يعطي عناصر الصورة المرئية الحسية التي تتحول في خيال العارف إلى صورة خيالية تحمل معاني ودلالات رمزية لا حد لها. إن الإنسان هو الكائن الوحيد المتلك لملكة الخيال شأنه في هذا شأن الله، فهو وحده القادر على الخلق والتكوين والابتكار (التمثل الخيالي الخلاق)، إنه الكائن المبدع الوحيد. وهكذا ففعل المعرفة لدى ابن عربي فعل إبداعي قائم على إعادة إنتاج المعرفة عبر الاكتشاف الدلالي لأعماقها ولا أريد أن أشتط فأقول أن العلاقة المعرفية بين الله والعارف، هي نفس العلاقة بين الفنان المبدع، والمتلقي المبدع، فالله يرسم لوحة الوجود أشكالا وصورا عبر التمثل الخيالي الإلهي الخلاق، والإنسان العارف يستكنه أعماق هذه الصور والأشكال سابحا بمخيلته وقلبه في فضاء لانهائي من الدلالات والمعاني ذات الأفق المفتوح. فالنص القرآني كما سنرى، ستتحول حروفه وكلماته إلى أشكال وصور وخطوط أصلها النقطة المرتبطة بالدائرة (الذات الإلهية المتصفة).

والعارف حينما ينظر في القرآن، فإنما هو ينظر في مرآة، يرى فيها حقائقه، حيث أن القرآن والعارف متوازيان وجوديا، فكلاهما اجتمعت فيه الحقائق كافة، إلهية وكونية؛ وكلاهما له البرزخية بين الله والعالم وجوديا ومعرفيا، فالمناسبة الصفاتية بينهما قائمة؛ ومن هنا قامت الإمكانية المعرفية فالقرآن هو الأفق المعرفي الدلالي المفتوح للعارف، وهو موطن ائتناسه وألفته لأنه مرآة تتكشف له فيها أعماق ذاته وباطنه، فيتحقق بكماله الوجودي معرفيا، ويدرك كونه المخلوق الأوحد على الصورة الإلهية، ويلتزم حدود عبوديته المحض ولايغتر بربوبيته، وصورته، فيتأله.

وعبر فعل النظر في العالم المختص، عالم حروف أوائل السور المجهولة، تتكشف دلالة البداية بالألف (الخط) والنهاية بالنون خطا ولفظا عن معنى وجودي هام هو : أن البداية بالألف (الخط)، هي البداية بالذات الإلهية،[١٥] والنهاية بالنون خطا ولفظا، هي النهاية بالوجود بشطريه الحسي الروحي أو العيني الغيبي. ذلك أن النون تشكل عند ابن عربي دائرة وجودية كاملة، يشكل النصف السفلي والظاهر منها شطرا من العالم أو الوجود، وهو الشطر التركيبي الحسي العيني الشهادي، ويشكل النصف العلوي الباطن منها، والذي تنم عنه النقطة، نقطة الدائرة (النون) الشطر الآخر الملكوتي الغيبي الروحي. فالنون بذلك دائرة وجودية تشمل الوجود بشطريه الباطن والظاهر، الملكوت والملك، الغيب والشهادة، حيث تكمن في نقطة النون المرقومة أول دلالة النون الروحانية المعقولة.

ويستفيد ابن عربي من كمال الشكل الكتابي للألف بوصفه خطا فيما يرى هو في مقابل نقص الشكل الكتابي الظاهر للنون (وفقا لافتراضه الخاص حول كونها في الأصل دائرة كاملة)، أي عدم ظهورها كتابيا كدائرة كاملة ليضعنا أمام الدلالة الوجودية لهذه الظاهرة الشكلية المفترضة من قبله، ألا وهي نقص الوجود المخلوق المبدع المطلق، في مقابل كمال

الذات الإلهية المطلق . ويصوغ لنا عبر هذا طبيعة العلاقة (الإمدادية / الاستمدادية) بين الذات الإلهية، والعالم أو تجلياتها الكونية عبر وسائطها الأسمائية والصفاتية، ضاربا لنا المثل بالعلاقة بين الشمس والقمر، حيث توازي الشمس الذات الإلهية، ويوازي القمر الوجود، وكما يستمد القمر ضوءه، ونوره من الشمس، أي وجوده على الحقيقة، وظهوره - ذلك أنه بغير نور الشمس المنعكس على سطحه وصفحته يصبح محوا أو كوكبا مظلما - فكذلك العالم في غيبه وشهادته يستمد وجوده من الذات الإلهية عبر وسيطها الأسمائي والصفاتي، لأن الوجود بالأصالة للذات الإلهية لا سواها، فوجود الموجودات معار لها، ومضاف إليها، وإن لم يُفض الحق عليها الوجود نورا وخيرا لظلت في ظلمة العدم وشره قائمة.(١٦) ولذا كان مد الظل في العماء عبر اسم الله (النور)، فالوجود نور وخير، وهو منحة وهبة من الحق لا جوهر للموجودات، ولذا فإنه يُشْبِهُ الأمانة، لأنه للحق أصلا، فهو أمانة يودعها الحق لدى الكائنات حتى يقرر استردادها متى شاء، كما أن ضوء القمر بالأصالة للشمس، وبالإعارة للقمر، ولذا فإنها إن تحولت عنه غدا مظلما ومحوا أي دخل حيز العدم؛ وهكذا أمر التجليات الإلهية في إمداد الموجودات بالوجود، فإن توقفت عدم الكل وحدث الفناء، فالتجليات الإلهية تمد الموجودات بالوجود، وتحفظ عليها بقاءها ودوام استمرارها.(١٧)

وهكذا فبالألف قامت النون، وأخرجت من العدم إلى الوجود، ومن البطون إلى الظهور، ومن الغيب إلى الشهادة، كما بالحق ظهرت وقامت الموجودات. وكما أن نور الوجود يتخلل ظلمة العدم فتنير الموجودات، وتتبدى للعيان، فإن للألف وجودا خفيا في النون يتخللها، ويمدها بالوجود، ويظهرها خطا وكتابة ورقما فيما يرى ابن عربي : إنه ذلك الوجود الخفي المعقول الباطني الذي يمكننا تخيله بادئا من نقطة النون الموضوعة أول شكل النون ممتدا عبر نقطة النون (التي هي دلالة على الجزء الروحاني الغائب منها)، واصلا إلى نقطة نهاية شكل النون في الطرف المقابل، أي هي (الألف) الخط الممتد بين طرفي النون بوصفهما شكلا كتابيا أو بين نقطتي بدايتها ونهايتها، وهذه الألف الخفية هي أصل وجود النون، لأنها تمثل قطر الدائرة، وفي نصفها يقع مركز الدائرة(١٨) . إنها ذلك الموازي الخفي المفترض للأسماء والصفات الإلهية التي عبرها تتجلى الذات الإلهية (الألف الأولى المنفصلة في الم) في مظاهرها الكونية، أو ما يسميه ابن عربي حضرة الجبروت.(١٩) ومما يؤكد هذا، مايذكره ابن عربي افتراضا من أننا لو أقمنا هذه الألف من رقدتها، ووضعها الأفقي لتصبح خطا رأسيا، فسيكون عندنا حرفا ثالث هو (اللام)، واللام في توازيات ابن عربي، توازي الحضرة الصفاتية .(٢٠)

وهكذا فليست البداية بالألف خطاً، والنهاية بالنون خطا ولفظا، إلا البداية بالذات الإلهية، والنهاية بها. البداية بها كاملة مطلقة مجردة، والنهاية بها متجلية في مظاهرها وتجلياتها التي هي هي من حيث الوجود، وهي غيرها من حيث الشهود. فالبداية إجمال وبطون في الألف (الخط)، والنهاية تفصيل وظهور في النون.(٢١) وعبر الأفق الدلالي الرمزي المفتوح لدى ابن عربي، تتكشف لنا أبعاد دلالية جديدة ومتنوعة لحرفي البداية والنهاية لعالم حروف أوائل السور المجهولة. ومن الدلالات التي تهمنا في هذا السياق تلك الدلالة الرمزية للهمزة في علاقتها بالألف، على اعتبار أن الحرف (أ) مكون فيما يرى ابن عربي من ألف هو (الخط)، وهمزة هي الحرف المنطوق (اسم الألف)، لنرى كيف تنعكس هذه الدلالة على علاقة الألف (الخط) بالنون في إحداث بُعد دلالي جديد تُصاغ عبره هذه

العلاقة.

إن الألف (الخط) توازي الذات الإلهية، أما الهمزة فإنها في توازيات ابن عربي تتوازى مع الجانب الظاهر من العقل الأول (المبدع الأول في العماء). وهكذا فإن العلاقة بين الألف (الخط) وبين الهمزة، (أو لنقل العلاقة بين الشكل المكتوب وبين الحرف المنطوق (الهمزة) هي العلاقة بين الذات الإلهية، وأول تجلياتها الإبداعية في مرحلة التجلي الأول (التجلي الأقدس في العماء). ويعبر ابن عربي عن هذه العلاقة أو هذا التوازي الدلالي تعبيرا واضحا في النص التالي، فيقول: "فالألف ... مخطوطة، والنطق بالهمزة دون الألف ... فنطقنا بالهمزة بحركة الفتح فقامت الهمزة مقام المبدع الأول، وحركتها صفته العلمية ... وهي الفتحة صفة افتتاح الوجود."(٢٢) وهكذا، فإن النطق يتم لاسم الألف (ألف)، والذي يبدأ بالهمزة، ولانطق للألف، وسنعود للحديث عن توظيف ابن عربي لهذه الظاهرة اللغوية فيما بعد، غير أن ما يهمنا الآن، وفي هذا السياق هو كون الهمزة توازي العقل الأول (المبدع الأول في العماء)، وما يوحي به هذا التوازي من دلالة خاصة داخل هذا السياق تعمق طبيعة العلاقة الدلالية بين الألف، والنون.

ذكرنا آنفا أن الربط بين مراتب الوجود، وحروف اللغة نابع من تصور ابن عربي للعماء على أساس أنه النفس الإلهي، وكما تتشكل حروف اللغة في النفس الإنساني باعتماد أعضاء النطق على أماكن معينة في جهاز النطق، كذلك تتشكل الموجودات المختلفة في العماء، وتظهر عن طريق التجليات المختلفة الدائمة والمستمرة لحقائق الألوهة. وإذا كان المُبَدعُ الأول هو العقل الأول، فمن الطبيعي أن يوازي حرف الهمزة من حروف اللغة، إذا وضعنا في اعتبارنا خلط القدماء بين الهمزة وألف المد التي هي حركة الفتح الطويلة التي تمثل التحرر الكامل لهواء النفس من أي احتكاك.(٢٣) وهكذا فالهمزة، والعقل الأول يتوازيان لكونهما أول تشكل إبداعي في إطار اللغة الإنسانية، واللغة الإلهية فبكليهما تم الافتتاح أو البداية (النطق بعد الصمت الأزلي)، حيث يوازي ابن عربي بين الهمزة المفتوحة (التي عليها حركة الفتح) في (الم) وبين افتتاح الوجود بالعقل الأول (المبدع الأول في العماء)، فبه افتتح الوجود، وبالهمزة المفتوحة افتتح عالم حروف أوائل السور المجهولة الذي يحوي الوجود، والمعرفة بين دفتيه.

ولنتوقف قليلا عند الصفة العلمية للعقل الأول لأنها ستوضح لنا طبيعة العلاقة الدلالية الخفية الرمزية بين الألف (الذات الإلهية)، والهمزة (العقل الأول)، ذلك أن للعقل الأول جانبيْن: جانبا باطنيا يتسم بالكمال، ويرتبط بعالم الألوهة، ويتحد به عبر اتحاده بالعلم الإلهي القديم المجمل، وجانبا ظاهريا يتصل بالمعقولات المنبعثة عنه في عالم العقول الكلية يتسم بقدر من النقص، إذ أنه يتضمن في هذا الجانب العلم الإلهي التفصيلي، والذي يتجلى به على اللوح المحفوظ من حيث هو القلم الأعلى، وهذا هو الجانب الذي يتوازى فيه مع الهمزة من حيث كون كل منهما أول مراحل التشكل الظاهري في النفس. وهكذا فالهمزة هنا تتوازى دلاليا مع العلم الإلهي التفصيلي أو الجانب الظاهري للعقل الأول. وبما أن الألف تتوازى دلاليا مع الذات الإلهية القديمة التي تتضمن بالضرورة العلم الإلهي القديم المجمل مباطنا لها في مرحلة الأحدية الذاتية المطلقة فيما قبل التجلي الأقدس والمقدس، حينئذ تصبح العلاقة بين الألف (الخط) والهمزة متوازية دلاليا مع علاقة الذات الإلهية بمبدعها الأول في العماء (العقل الأول) هي علاقة الإجمال بالتفصيل، والبطون بالظهور.

وفي مقابل هذا، فإن (ن) في "ن والقلم وما يسطرون" تتوازى دلاليا مع الملك (ن) عند ابن عربي، وهو المعبر عن الجانب الإجمالي من العلم الإلهي القديم، بينما يعبر القلم عن الجانب التفصيلي من هذا العلم، فيصبح هذا القلم من النون بمثابة التفصيل من الإجمال، والظهور من البطون، حيث يشبه ابن عربي "النون" بالدواة الممتلئة بمداد العلم الإلهي القديم، والتي منها يستقي القلم علومه ليفصلها مسطورة مدونة في اللوح المحفوظ (النفس الكلية). وكأن العلاقة هنا بين "النون والقلم" هي العلاقة بين جانبي العقل الأول الباطني والظاهري، فكأن البداية بالألف (الخط)، والهمزة لفظا في حروف أوائل السور المجهولة، والنهاية "بالنون والقلم وما يسطرون"، هي البداية بالذات الإلهية وعلمها الباطن المجمل، والظاهر المفصل، والنهاية بتجلياتها العلمية المجملة الباطنة، والمفصلة الظاهرة.(٢٤)

ومما يلفت النظر هنا هو ذلك الطابع الثري للإمكانية الدلالية الرمزية لحرف الألف (الخط) وهمزته المنطوقة في تصور ابن عربي، والتي اختزلت كل ما يحويه قوله "ن والقلم ومايسطرون" في هذا الخط الواحد غير المنطوق وهمزته المنطوقة والمتحركة. وتزداد الصورة الدلالية لهذا السياق عمقا بالحديث عن الحقيقة الثانية سالفة الذكر، والتي تتعلق بالآيتين الأوليتين في السورتين (البقرة / القلم)، حيث نجد ابن عربي يفسر قوله تعالى "ذلك الكتاب" بأنه الكتاب المرقوم.(٢٥) أما "القلم ومايسطرون" فتعني لديه الكتاب المسطور. فما هما الكتاب المرقوم، والكتاب المسطور؟ يقول ابن عربي : "والوجود كتاب مرقوم."(٢٦) كما يقول : "اعلم أيدك الله أن العالم كتاب مسطور في رق منشور هو الوجود."(٢٧) إن الوجود كتاب مكون من الموجودات التي هي كلمات الله التي لاتنفد، مرقومة، ومسطورة على صفحته، في نظام تراتبي ومتناغم.

إن أصل الوجود هو ذلك البطون العلمي القديم في الذات الإلهية القديمة حين كان الله ولاشيء معه في مرحلة الأحدية المطلقة التي لا تكثر فيها بأي حال من الأحوال. وحين تنفس الحق ضيقا من كرب الوحدة الإلهية، وشوقا لأن يرى نفسه في صورة غيرية تعرفه وتعبده، كان التجلي الأول - أول مراحل الظهور من البطون والخفاء في الذات القديمة - ظهور صور الأسماء الإلهية في العماء، وهي ما أسماه ابن عربي بالأعيان الثابتة في العدم، أو الكامنة في العلم الإلهي القديم. وهكذا فعبر النفس الرحماني ارتقمت وسطرت الصور العلمية في أول الأينيات (العماء) أو على صفحته المظلمة، أضاءها نور الرحمن، فأظهرها، ونقلها من عدمها الأزلي إلى وجودها الشيئي في العلم الإلهي القديم، ثم توجه الحق عبر الأمر الإلهي (كن) على تلك الأعيان في ثبوتها، وفتق أسماعها، فقبلت الوجود وفقا لاستعدادتها الذاتية، فأخرجت من العلم القديم إلى عالم الحس والشهادة كلمات للحق، مرقومة مسطورة على صفحة الوجود في أشكال وصور وجودية شهادية. وهكذا فعبر النَفَس، والقول، والكلام، والكتابة، كان الوجود ثبوتا ووجودا، علما وعينا، فالعلم الإلهي القديم هو أصل الوجود وكتابه المفصل.

إن للوجود رقما وتسطيرا في العلم الإلهي القديم من حيث هو أعيان ثابتة فيه، وللوجود رقما وتسطيرا في عالم الحس والشهادة من حيث هو مظاهر حسية متجسدة في الوجود العيني الشهادي. فالكتاب يشمل الوجود العلمي والعيني. والعلم الإلهي هو الكتاب المجمل والمفصل ثبوتا ووجودا. والقرآن هو البنية النصية اللغوية الموازية للوجود، فهو بدوره كتاب الوجود المرقوم؛ ولايفهم هذا إلا أهل الحقيقة والكشف الذين يقرأون الوجود متجليا

في لغة القرآن وعباراته الظاهرة عبر التأويل الباطني. إن الكتاب هو الوجود، وهو القرآن. والقرآن هو كتاب الوجود النصي. والقرآن والوجود تجليان: وجودي ونصي للعلم الإلهي القديم، فالكتاب بالأصالة هو العلم الإلهي القديم، وبقية الكتب تجليات له في الوجود، والنص، في الثبوت والعين. وهذا العلم الإلهي القديم من حيث إجماله وبطونه القديم هو مايسميه ابن عربي "الكتاب المجهول"، الذي يمثل العلم الإلهي من حيث ذاته وماهيته، علم الغيب الذي لاسبيل إلى إدراك كيفيته أو كنهه، العلم الذي يختص به الحق وحده، وهذا هو العلم المباطن للذات القديمة، فشأنه شأنها مجهول الهوية لأنه علمها، وعلمها هو ذاتها، ولاسبيل إلى معرفة كليهما إلا عبر تجلياتهما. وتجليات هذا الكتاب المجهول، هما الكتاب المرقوم، والمسطور؛ إنهما وسائطه المتجلية بمعارفه ثبوتا وعينا، وجودا ونصا.(٢٨) وهكذا فالكتاب المرقوم في "ذلك الكتاب" هو تجلي العلم الإلهي القديم، وجودا ونصا، ثبوتا وعينا. ولعلنا لو نظرنا إلى قوله تعالى: "الم ذلك الكتاب" لأدركنا هذا الانتقال من الإجمال إلى التفصيل، ومن البطون إلى الظهور؛ من الإجمال والبطون في الألف (الخط) الموازية دلاليا للذات الإلهية، إلى التفصيل والظهور في اللام الموازية دلاليا للأسماء والصفات الإلهية، والميم الموازية دلاليا للكون، ذلك الكتاب المرقوم: كتاب الوجود ثبوتا وشهادة، وكتاب الوجود النص. إنه ذلك التخارج الذاتي ثبوتا ووجودا عبر الوسائط الأسمائية والصفاتية من قبل الذات الإلهية تجاه العالم، والإنسان وجودا، ونصا.

أما الكتاب المسطور في "ن والقلم وما يسطرون"، فهو التجلي التسطيري ثبوتا ووجود للعلم القديم على مستوى الوجود دون النص. وهنا يبقى لدينا سؤال في هذا الصدد هو: لماذا كانت النهاية بالتجلي الوجودي التسطيري (ثبوتا ووجودا) دون التجلي النصي على عكس البداية الجامعة بينهما؟ ترى هل لهذا علاقة بالعلم الصوفي الباطني الذي هو اختراق لفضاء الدلالة الرمزية اللانهائية، وتجاوز اللغة النصية إلى الكتابة الوجودية واختراق فضائها الرمزي إلى آفاق لانهائية؟

وهذا الحديث ينقلنا من إطار الدلالة الرمزية الوجودية لهذا السياق القرآني، إلى إطار الدلالة الرمزية المعرفية له، ذلك أن الكتابين المرقوم والمسطور – من حيث كونهما وسائط الحق المتجلية بمعارفه وعلومه ثبوتا وعينا، وجودا ونصا – فهما يشكلان معارفه الممنوحة لأوليائه وأنبيائه عبر التنزيل العلمي على قلوبهم، وهذا هو مايوضحه لنا تفسير ابن عربي لبقية الآية الأولى في قوله تعالى "ذلك الكتاب لاريب فيه هدى للمتقين"...، حيث أن الكتاب المرقوم "ذلك الكتاب" هو المنزل على قلوب كلمات الحق (أوليائه وأنبيائه) تلاوة قول، وتلاوة حال، في لحظة الاتصال والاتحاد عبر اتصال (اللام) الموازية للإنسان الكامل بوصفه المخلوق الأوحد على الصورة الإلهية، (بالألف) الموازية للألوهة في (لاريب)، حيث تلقى المعرفة الإلهية في قلب العبد، ونفسه، فتنكشف له الحقيقة في مرآة قلبه المصقولة، فيعرف الحق عبر إدراكه لباطنه ونفسه، محققا المغزى من قول محمد "من عرف نفسه عرف ربه".(٢٩) إنه ذلك التكشف الدلالي عبر الفضاء الرمزي اللانهائي والذي يبدأ من انكشاف الباطن الذاتي للعارف ويمتد في رحلة اختراق وعبور لفضاء المرآة في اتجاه الدلالة الرمزية الأعمق، ألا وهي الله.

ولعلنا لو عرفنا أن أحد معاني الكتاب المرقوم عند ابن عربي "القلب"،(٣٠) وكذلك أحد معاني الكتاب المسطور عنده هو "القلب"(٣١) (بالطبع قلب العارف الكامل)، لكونه محلا لتنزل المعارف الحقية رقْما وتسطيرا، لأدركنا كيف تتوحد الدلالة المعرفية بالدلالة الوجودية

لديه، حتى يصبحا بمثابة وجهي العملة الواحدة لاوجود لأحدها بدون الآخر، فما كان الخلق والتجلي إلا بقصد المعرفة والعبادة، وما من محقق للمعرفة الحقة والعبادة التامة الكلية إلا الإنسان الكامل العارف الصوفي الذي تعكس مرآة قلبه حقائق المعارف الإلهية واللدنية، والذي يدرك الوحدة وراء الكثرة الصورية الاعتقادية للحق.

وهكذا فعبر تحليلنا لهذا السياق (سياق حروف أوائل السور المجهولة) بوصفه السياق المختار لرصد دلالات الألف الرمزية المعرفية، والوجودية، نستطيع أن ندرك مبررات اختيار هذا السياق لرصد هذه الدلالات للألف ما بين الذات المحض / الألوهة / الإنسان الكامل، حيث أنه سياق جامع لكافة هذه الدلالات الرمزية التي تتكشف عبره من البطون إلى الظهور، من الإجمال إلى التفصيل. إن اختيار ابن عربي لعالم حروف أوائل السور المجهولة كسياق لرصد الدلالات الرمزية للألف لم يكن اختيارا عشوائيا، ولا اعتباطيا، بل هو اختيار تتحقق مصداقيته عبر الثراء الدلالي لهذا العالم الذي أسماه ابن عربي العالم المختص. إنه العالم الذي اختصه الحق، فأودع بين دفتيه أسرار الوجود، والمعرفة. إنه العالم الذي لايتكشف إلا لمن اختصهم الحق بمعارفه الكشفية اللدنية؛ إنه لايتكشف معرفيا إلا لهم، فهم الخاصة أهل الله، الكمل المحققون. وقد استفاد ابن عربي من الإمكانات الشكلية، واللغوية حيث وظفها توظيفا بديعا في إثراء الدلالة الوجودية والمعرفية للألف في هذا السياق، معولا على افتراض وجود الألف وجودا دائما في هذه الحروف، رقما ولفظا، حيث يراها واضحة في الرقم (٢١ سورة)، وموجودة بشكل خفي عبر الأداء الصوتي في العشر الباقيات (طه، يس، حم)، بل وحتى السورة الأخيرة التي تبدأ بالنون، توجد الألف خفية فيها وفقا لتأويلات ابن عربي كما أوضحنا آنفا. ووفقا لهذا، فإن هذه الحروف ستشمل شكليا كافة حالات الألف فيما يرى ابن عربي، وهذه الحالات هي التي سيرتب عليها ابن عربي توازيات الألف الدلالية، وعلاقاتها على المستويين المعرفي والوجودي، وسيفجر عبرها إمكانات الألف، ودلالاته وأسراره اللانهائية.

يقول ابن عربي: "الحروف سر من أسرار الله تعالى، والعلم بها أشرف العلوم المخزونة عند الله وهو من العلم المكنون المخصوص به أهل القلوب الطاهرة من الأنبياء والأولياء."[(٣٢)] ولنبدأ رحلتنا مع ابن عربي عبر هذا السياق القرآني، في رصده الدلالي للألف بوصفها رمزا متعدد الدلالات، وأول هذه الدلالات، دلالته على الذات المحض.

٣- الألف والذات المحض

يقول ابن عربي:

> فنظرت في هؤلاء العالم (عالم الحروف) ما يمكن فيه بسط الكلام أكثر من غيره، فوجدناه العالم المختص، وهو عالم أوائل السور المجهولة مثل (الم البقرة والمص) ... ... سبحانه جعل أولها الألف في الخط ... فالألف لوجود الذات على كمالها، لأنها غير مفتقرة إلى حركة ... فالألف كاملة من جميع وجوهها ... فتنزه الألف عن قيام الحركات به يدل على أن الصفات لا تعقل إلا بالأفعال، كما قال عليه السلام "كان الله، ولاشيء

معه، وهو على ما عليه كان' فلهذا صرفنا الأمر إلى ما يعقل لا إلى ذاته المنزهة، فإن الإضافة لاتعقل أبدا إلا بالمتضايفين فإن الأبوة لاتعقل إلا بالأب، والابن وجودا وتقديرا، وكذلك المالك والخالق، والبادىء والمصور وجميع الأسماء التي تطلب العالم بحقائقها، وموضع التنبيه من حروف الم عليها في اتصال اللام الذي هو الصفة فالميم الذي هو أثرها، وفعلها. فالألف ذات واحدة لايصح فيها اتصال شيء من الحروف إذا وقعت أولا في الخط... فإن قال الصوفي : وجدنا الألف مخطوطة، والنطق بالهمزة دون الألف، فلم لاينطق بالألف؟ فنقول : وهذا أيضا مما يعضد ماقلناه، فإن الألف لاتقبل الحركة، فإن الحرف مجهول ما لم يحرك، فإذا حرك ميز بالحركة التي تتعلق به من رفع ونصب وخفض، والذات لاتعلم أبدا على ماهي عليه، فالألف الدال عليها ... مجهول أيضا كالذات لاتقبل الحركة فلما لم تقبلها لم يبق إلا أن تعرف من جهة سلب الأوصاف عنها ... فإن قيل وجدنا الألف التي في اللام منطوقا بها، ولم تجدها في الألف، قلنا، صدقت لايقع النطق بها إلا بمتحرك مشبع التحرك قبلها موصولة به، وإنما كلامنا في الألف المقطوعة التي لايشبع الحرف الذي قبلها حركته، فلا يظهر في النطق. (٣٣)

وهكذا توازت الألف الخط المفترضة من قبل ابن عربي في (الم) مع الذات الإلهية المحض، ورغم أن هذا التوازي نتاج معرفي للتكشف الدلالي بوصفه تكشفا معرفيا صوفيا لايقوم على أسس أو معايير عقلية أو منطقية، إلا أن ابن عربي يحاول هنا الاستفادة من بعض الظواهر اللغوية، والشكلية الخاصة بحرف الألف (الخط) في صياغة هذه الموازاة الدلالية الرمزية بينه وبين الذات المحض، ومن مجموع علاقاتها بالعالم مما يجعل هذه الموازاة مقبولة معرفيا، ومتسقة مع تصوراته بشكل عام. ولكي نستطيع فهم هذه الموازاة فلابد لنا من الحديث أولا عن تصور ابن عربي عن تلك الذات المحض وعن طبيعة علاقتها بما سواها.

يفرق ابن عربي بين مستويين مختلفين للذات الإلهية، منقسمين بالنظر والاعتبار فهذا الانقسام انقسام معرفي لاوجودي، وهذان المستويان هما : .

أولا : مستوى الذات المحض المعراة من الصفات، والمجردة من النسب والإضافات، وهي مايطلق عليها الجيلي في كتابه **الإنسان الكامل في الأواخر والأوائل** : الذات الساذج. وهذه الذات المحض لا علاقة لها بالعالم، لا على المستوى الوجودي، ولا المعرفي. إنها مفارقة مطلقة، وكل ما يربطها بما سواها هو مطلق الاستغناء الذاتي في مقابل مطلق الافتقار الذاتي من العالم والإنسان. وليس لهذه الذات المحض أية فاعلية في العالم من حيث ذاتها، حيث أنها لا تتجلى في العالم معرفيا أو وجوديا، إلا عبر أسمائها وصفاتها، ووسائطها المتجلية بحقائق الألوهة في الكون. وهذه الذات بالطبع مجهولة الكنه، لا أحد يعلم عنها شيئا سوى أنها موجودة، وحتى نسبة صفة الوجود إليها، فإن أحداً لايعلمها، إذ كيف نعلم نسبة الصفات لذات لانعرف عنها شيئا. وانعدام المعرفة هنا قائم على انعدام المناسبة، والمجانسة، وهما شرطان أساسيان للتبادل المعرفي بين الذوات لدى ابن عربي. (٣٤) وهكذا فمعرفتنا بها هي معرفة بالسلب دون الإيجاب، ولهذا فإن ابن عربي يعبر دوما عن هذه العلاقة المعرفية بهذه الذات المفارقة بقولة الصديق المشهورة "العجز عن درك الإدراك إدراك".

فإدراك هذه الذات هو العجز عن معرفتها، بل إن التعبير عن هذه المعرفة بالتنزيه لايليق، لأن التنزيه وصف، والوصف تقييد وحد، وهي لا حدود لها حتى الإطلاق لايحدها.[٣٥] وهذا هو أفق الحيرة المعرفية الصوفية ؛ إنه ذلك الأفق المعرفي المفتوح، ذو الدلالات المتعددة والاحتمالية، فهو ليس مساوقا للجهل بالمعنى الفج بل هو المعرفة التي لا قرار لها.

ثانيا : مستوى الألوهة، والألوهة هي جمعية الأسماء والصفات الإلهية، وهي ليست سوى معقولات أو نسب أو علاقات ذهنية لا هي معدومة عدما محضا، ولا هي موجودة وجودا حسيا مستقلا مشخصا، أي أنها لاتوجد بذواتها وجودا عينيا مستقلا، لأنها معان كلية، ومفاهيم عقلية مجردة لاوجود لها إلا عبر حملها على حوامل أو تجسدها في شخوص جزئية، شأنها في هذا شأن كافة المعاني العقلية الكلية (كالعالم والحياة والإرادة والقدرة)، ووجودها الحقيقي هو الوجود العلمي في عالم الخيال عبر تجليها في صور الأعيان الثابتة في العلم الإلهي القديم.[٣٦] وهذه الأسماء والصفات الإلهية هي التي تمارس الفاعلية في العالم، فهي أصل الإيجاد والحركة والتغير والتجلي. إنها تطلب العالم، والعالم يطلبها لأن عدم وجود العالم كمظاهر لتجليها فيه، يعني عدم ممارستها لفاعليتها، أو تعطيلها، وهذا لايجوز، وهذا ما عبر عنه النص السابق، بعلاقة التضايف حين أكد أن الإضافة لا تعقل إلا بطرفيها المتضايفين، ومثل لها بعلاقة الأبوة، فإن مفهوم الأبوة لايعقل بدون الأب بوصفه طرفا أساسيا وأصلا فاعلا، ولابدون الابن بوصفه نتاجا لفاعلية الأب. فلو لم يوجد الأب لما وجد الابن، ولو لم يوجد الابن لما تحقق مفهوم الأب، لكن وجود الأب بالطبع كإنسان، كرجل لايتوقف على وجود الابن. وكذا العلاقة بين الأسماء الإلهية والعالم، فلولا الرب ما كان المربوب، ولولا الإله ماكان المألوه، ولولا الخالق ماكان المخلوق. كما أن الرب، والإله، والخالق يتطلبون المربوب، المألوه، والمخلوق لتتحقق فاعليتهم الكونية، حيث لاتعقل الصفة من حيث هي نسبة إلا بالفعل وأثره، غير أن وجود هذ الصفات لايتوقف على وجود آثارها. فالعلاقة شرطية، فالشرط يستلزم المشروط، والمشروط يستلزم الشرط، ولكن وجود الشرط لايتوقف على وجود المشروط.

ويؤكد ابن عربي تحقق هذه العلاقة على مستوى التقدير والوجود، أي العلم والعين. فمنذ اللحظة التي يتكون فيها الجنين في رحم الأم، وحتى خروجه لعالم الحس يتحقق معنى الأبوة. وكذا الأمر في علاقة الأسماء الإلهية بالعالم، فوجود العالم من حيث أعيانه الثابتة في العلم الإلهي القديم (الرحم الكوني) وهو مايسميه ابن عربي (خلق تقدير) يحقق فاعلية الأسماء الإلهية، شأنه في هذا شأن وجوده الحسي، فهو تجلٍ لها ثبوتا ووجودا، تقديرا وعينا.

وهذه الأسماء والصفات الإلهية هي التي أتى بها الخطاب الشرعي حول الحق، وهي موضع التنزيه والتشبيه، وهي التي يستأنس بها الإنسان، ويستوحش. وهي التي يعرفها، ويتلقى منها معارفه، فهي على عدد حقائق الخلائق، وهي أرباب هذه الحقائق، والمتجلية عليها وبها وجوديا ومعرفيا. وهي التي خلق على غرارها الإنسان الكامل، حيث أنه خلق على غرار الألوهة بوصفها صورة للذات لا على غرار الذات فالمناسبة والمجانسة تكون بين هذه الألوهة، وبين العالم والإنسان؛ متفرقة حقائقها في العالم، مجتمعة في الإنسان. وهذه الأسماء والصفات هي الذات من حيث مباطنتها لها فيما قبل التجلي ثبوتا ووجودا، والتي عبر عنها قول محمد الذي أورده ابن عربي في النص السابق "كما قال عليه السلام : كان الله، ولاشيء معه، وهو على ما عليه كان". فالألوهة من حيث وجهها الباطني إلى الذات هي

هي. ومن حيث وجهها الظاهر للعالم والإنسان، أو تعلقها به إيجادا ومعرفة، هي غيرها. وذلك بحكم كونها حضرة جبروتية برزخية بينهما تواجه كل منهما بكليتها، لاتنقسم ولاتتعدد.

وللألوهة مستويان ينقسمان بالنظر والاعتبار، هما :

١ ـ مستوى أحدية الجمع فى الاسم الله.

٢ ـ مستوى الشفعية الأسمائية المتجلية في الكثرة الكونية ثبوتا ووجودا.

ووفقا لهذا التصور فإن موازاة الألف للذات المحض ليست مطلقة، بل هي مقرونة بشروط ومعايير، فالألف تتوازى مع الذات المحض، وترمز إليها دلاليا في حالة محددة هي الحالة التي يطلق عليها ابن عربي حالة (الألف المقطوعة) التي هي على الحقيقة ليست سوى الهمزة لغويا : إنها الحالة التي يخلط فيها ابن عربي بين ألف المد، والهمزة كما شرحنا آنفا. على أية حال، يعتمد ابن عربي في توصيفه هنا لهذه الحالة على الشكل الكتابي للحرف من كونه خطا منفصلا عما سواه، لايتصل اتصالا قبليا ولا بعديا في (الم)، فهذا الخط الذي يسميه ابن عربي الألف المقطوعة، هو ما يوازي الذات المحض وله مجموعة من السمات الشكلية واللغوية تعضد هذا التوازي فيما يرى ابن عربي، نذكرها فيما يلي :

أولا : السمات الشكلية

وتنحصر هذه السمات في سمتين أساسيتين :

١ ـ كمال الشكل الكتابي لهذا الخط المستقيم (الألف المقطوعة)، فهذا الشكل الكتابي لا يوحي فيما يفترض ابن عربي بأي نقص شكلي على عكس شكل النون مثلا كما سبق وذكرنا آنفا. فالخط المستقيم كامل شكليا لايحتاج لما يكمله على عكس شكل النون التي يراها ابن عربي نصف دائرة، تحتاج لنصفها الآخر الروحاني المختفي الموازي لعالم الغيب لكي تصبح دائرة كاملة الشكل وهذا الكمال المطلق الذي للخط المستقيم (الألف المقطوعة) يساوق كمال الذات المحض، مطلق الكمال والذي يصفه ابن عربي بقوله :

> إن الذات إذا قام كمالها على الوصف، فإنه حكم عليها بالنقص الخالص الصرف، ومن لم يكن كماله لذاته افتقر بالدليل في الكمال إلى صفاته، وصفاته ما هي عينه، فقد جهل القائل أن الصفة كونه، فأين تذهبون، إن هو إلا ذكر للعالمين، إن يشأ يذهبكم أيها الناس، وقد أذهبهم بما وقع بهم من الالتباس.[(٣٧)]

وهذا هو مطلق الكمال، والاستغناء : إنه حتى استغناء ذاتي، وكامل حتى عن أسمائها وصفاتها وآثارها وتجلياتها. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الخط المستقيم يعطي إيحاءً بالامتداد اللانهائي، وهذا ما يساوق لانهائية الذات المحض، ولا تحديدها حتى بحد الإطلاق.

٢ ـ انقطاع الخط (الألف المقطوعة) أو عدم اتصاله بأي حرف يسبقه، أو يليه، حيث تصبح هذه السمة موازية لسمة الاستغناء الذاتي من قبل الذات المحض عن كل ما سواها، وانقطاع صلتها بالعالم والإنسان انقطاعا تاما، وكاملا. وهذا الانقطاع التام لم يؤثر بالطبع

على الشكل الكتابي للخط (الألف المقطوعة)، كما لم يؤثر في الكمال الذاتي المستغني بذاته لذاته، أو كما يقول ابن عربي "فالألف لوجود الذات على كمالها ... فالألف كاملة من جميع وجوهها"، كما سبق الاستشهاد به.

ثانيا : السمات اللغوية

وهذه السمات تنحصر في سمة واحدة، تعمق التوازي الدلالي لأنها تغوص بنا في أعماق العلاقة الوحيدة المحتملة بين الذات المحض، والعالم (الاستغناء الذاتي / الافتقار الذاتي، مطلق الكمال / مطلق النقص)، وهذه السمة هي عدم خضوع هذه الألف المقطوعة - باصطلاح ابن عربي - للحركة (الرفع / النصب / الخفض) وبالتالي عدم نطقها، والنطق بالهمزة أول اسم الألف دونها، وعدم النطق هنا بالطبع مرتبط بعدم الحركة فهو بمثابة النتيجة من السبب. ولنتوقف عند كل منهما على حدة :

١- التنزه عن الحركة : يقوم ابن عربي بعمل موازاة بين مصطلح الحركة في إطار اللغة، ومصطلح الحركة في إطار الفلسفة حيث أن الحركة في إطار المفهوم الفلسفي لديه هي السعي نحو الكمال وجوديا، ومعرفيا، وهذا السعي نحو الكمال إنما هو دلالة على نقص الموجود المتحرك، فقيام الحركة به افتقار للكمال، ورغبة في التخلص من النقص. ووفقا لهذا فإن الذات المحض لاتجوز عليها الحركة لأنها ذات مطلقة الكمال لا نقص فيها، فهي لا تفتقر للحركة لكمالها المطلق، فهي مطلقة الثبات وعلى هذا فإن الألف المقطوعة (الخط) التي لا تخضع للحركة (الرفع أو النصب أو الخفض) تتوازى مع الذات المحض، لأنها توازيها في الثبات والسكون المطلق، فهي منزهة كالذات المحض عن قيام الحركة بها، لأنها كاملة كتابيا لا تفتقر إلى حركة تكمل بها نقصا فيه، كما أنها ليست متصلة بحرف ما كألف المد التي يظهرها إشباع حركة الفتح في الحرف المتصل به، فهي تفتقر إلى هذا الإشباع الحركي لتظهر وينطق بها بوصفها حركة فتح طويلة عبر نطق الحرف المتصل بها مثل (لام). إننا هنا إزاء الذات المحض التي لا يعود عليها شيء من خلق العالم أو وصف لم يكن لها حينما كان العالم مباطنا لها علما قديما فيما قبل التجلي الأقدس والمقدس. فالحركة هنا تتساوق مع فعل التجلي، والتوجه الإيجادي على الكون، وهذا الفعل لا يكون إلا للوسيط الأسمائي الصفاتي لأنه به تتحقق فاعليته وأحكامه، وهذا ليس للذات المحض، فالألوهة تكتمل صورتها بتجلياتها الكونية، والذات المحض كاملة أبدا وأزلا بغض النظر عن العالم، فالألوهة تفتقر إلى الكون،[٣٨] والذات تستغني عنه إستغناءً مطلقا. وهذا هو شأن الألف المقطوعة الخط كمواز دلالي للذات المحض، وألف المد (أو كما يسميها ابن عربي الألف الموصولة كمواز للألوهة).[٣٩] إن الحركة هنا بوصفها سعيا نحو الكمال، وبوصفها توجها إيجاديا نحو العالم، أمر واحد لأن كمال الألوهة يتحقق بإيجاد العالم تقديرا، ووجودا، وليس هذا شأن الذات المحض.

وهكذا فالألف المقطوعة (الخط) مستغنية بذاتها لذاتها كتابيا، ولغويا لاتحرك، ولاتنطق، ولاتتصل بما عداها خاصة تلك الواقعة أولا في الخط. وعلينا أن نفرق هنا بين هذا المعنى للثبات، وبين معنى آخر يورده ابن عربي في النص التالي، حيث يقول :

> ذكر أهل التركيب في وضع الخطوط في حروف العلة الياء المكسور ماقبلها، إذ قد توجد الياء الصحيحة، ولاكسر قبلها، وكذلك الواو المضموم ماقبلها. ولما ذكروا الألف لم يقولوا المفتوح ما قبلها إذ لاتوجد إلا والفتح في الحرف الذي قبلها بخلاف الواو والياء، فالاعتدال للألف لازم أبدا ... فصحت المفارقة بين الألف وبين الواو والياء، فالألف للذات، والواو العلية للصفات، والياء العلية للأفعال.(٤٠)

وابن عربي هنا يتحدث عن الثبات في مقابل التغير، وهو أحد مظاهر الحركة، غير أنه يتحدث عن ألف المد المتصلة بما سواها من حروف، فهذه الألف دائما حركة طويلة، بينما الواو والياء قد تكونان حركتيْن وقد تكونان ثوابت، ولذا كانت الواو للصفات، والياء للأفعال (وهما مجال التغير، والحركة) أما الألف فهي دوما ثابتة كحركة طويلة. وهنا نحن ننتقل من دلالة الألف على الذات المحض إلى دلالتها على الذات المتصفة التي تدخل في علاقة تفاعل مع الكون، من الأحد إلى الواحد؛ ولذا فابن عربي هنا لايتحدث عن الألف المقطوعة (الخط الذي يقع أولا)، وإنما يتحدث عن الألف الموصولة، ألف المد بوصفها حركة طويلة. فهي إذن خاضعة للحركة، ولكنها حركة فتح دائمة لاتتوقف : إنها التجلي الإلهي الدائم بالوجود الذي لايتوقف لأنه لو توقف لانعدم العالم. أما الألف المقطوعة فهي منزهة عن الحركات تماما. وهذا بالطبع فارق بين مستويات معرفية للذات الإلهية تنقسم بالنظر والاعتبار.

٢- التنزه عن النطق : وحينما تحدث الحركة اللغوية يحدث النطق، فالحرف الذي لاتقوم به الحركة، لاينطق، ولايميز فهو مجهول، وهنا تتوازى الحركة اللغوية مع الحركة الوجودية، فإن ظهور الحروف اللغوية بوصفها أصواتا يتم عند الإنسان عبر النطق، والذي هو مرتبط بدوره بالحركة القائمة بالحرف والمميزة له. فالنطق من حيث هو إرادة وحركة، توجه إيجادي من قبل الإنسان نحو حروف اللغة التي كانت مباطنة في نَفَسه، فحين نطق ظهرت. كذلك الأمر في الحركة الوجودية، فالتوجه الإيجادي من قبل الألوهة على العالم يتم القول الإلهي "كن" فعبر النَفَس، والنطق، تظهر الموجودات بوصفها كلمات الحق المكتوبة في صفحة الوجود، والملفوظة عبر النفس الإلهي. فحركة النطق عند الإنسان تساوق حركة الظهور والإيجاد للموجودات في عالم الحس والشهادة. فالحركة هي أساس الظهور، والتمايز على مستوى اللغة والوجود.

ويترتب على الحركة والنطق، لغويا ووجوديا، المعرفة للحرف، والموجود، فكما تظهر الحروف، وتعرف وتميز، تظهر الموجودات في الحس مشهودة لنفسها بعد أن كانت في ظلمة العدم متمايزة عن بعضها البعض، تمايز الحروف بتمايز مخارجها في النفس الإنساني. وعبر ظهورها تتجلى المعاني الإلهية المباطنة لها، وتظهر عبرها وإن خفيت فيها كما تظهر ألف المد في الحرف المتصل بها المشبع الحركة بالفتح. فالحركة والنطق، لغويا ووجوديا، ينتجان المعرفة بالمعنى المباطن على مستوى اللغة الإنسانية، والمعنى الإلهي المباطن على مستوى اللغة الوجودية الإلهية. وهذا لايجوز على الذات المحض، ولذا عبرت عنها الألف المقطوعة (الخط) ووازتها دلاليا، لأنها منزهة عن قيام الحركات بها، وبالتالي لاتنطق، وماينطق سوى الهمزة بداية اسم الألف، ويترتب على هذا الجهل بها، فهي غير معروفة، وغير ظاهرة، وهذا هو شأن الذات المحض التي لاتعرف إلا بسلب الأوصاف، ولانقول حتى بالتنزيه لأن التنزيه تقييد، وهي لاتحد ولاتقيد. والذات المحض تجهل لأنها لاتدخل في علاقة إمداد وجودي معرفي مع

الموجودات، ولاتظهر بها، فهي مفارقة، ومقطوعة تماما. وليس هذا شأن الألوهة التي تظهر بالموجودات، وتمدها بالوجود والمعرفة، فهي باطنة فيها وسارية عبرها، وهذا شأن ألف المد التي تظهر في النطق مثل حرف (لام) إنها ظاهرة وموجودة، وسر وجود الحرف، وسر الحركة فيه، فلذا نحن نعرفها. فالمعرفة والعبادة هي الغاية الأولى من الخلق، فما خلق الله العالم إلا ليعرفه ويعبده، والعالم لايعرف الحق إلا عبر تجلياته الكونية. فالظهور والتجلي ضرورة للمعرفة، فالظاهر معبر أساسي للباطن. والظهور نتاج الحركة بمعنى التوجه الإيجادي. فلولا الحركة ما كان الظهور والنطق، ولولاهما ماكانت المعرفة لغويا، ووجوديا.

ويبقى لنا سؤال في هذا الصدد حول هذا الخلط الواضح لدى ابن عربي بين الألف والهمزة: ترى هل كان ابن عربي واعيا بهذا الخلط ؟ أو بمعنى أصح هل هو خلط بينهما عامدا محاولا الاستفادة عبر هذا الخلط من إمكانيات "الخط المستقيم" من حيث عدم خضوعه لقوانين اللغة لأنه ليس حرفا، فلا سبيل لأن يحرك أو ينطق أو يعرف إلا في إطار الشكل المكتوب، أو لنقل المرسوم، خطا مستقيما لايوحي بأي دلالة معرفية سوى الوجود، شأنه شأن الذات المحض، التي لاتعرف عنها سوى وجودها ؟ إن الحديث عن هذه الألف الأولى في الخط (التي ليست سوى خطاً مستقيماً) حديث يعطي إمكانيات للحراك الدلالي لا نهاية لها سنرى فيما بعد حين حديثنا عن الألف والألوهة، والألف والإنسان الكامل. إن إخراج الألف من حدود الحرف اللغوي، إلى الرمز الشكلي، الكتابي، المرسوم، ربما كان محاولة للخروج من حدود اللغة العربية الضيقة إلى لغة عالمية هي في حقيقتها أشكال ورموز وصور ورسوم، لغة لاترتبط بأبجدية محددة، أو معان محددة؛ بل لغة تحتمل مئات المعاني والدلالات، يقرأها العارفون كافة في صفحة الوجود.(٤١) غير أننا مع ذلك نكتشف أن أسرار هذه اللغة لايمكن فهمها إلا من خلال فهم أسرار اللغة العربية. إن العلاقة هنا بين الصوفي، واللغة علاقة توتر، وتردد حاد فهو غارق في إسارها، ومبهور بها، وفي نفس الوقت يحاول تجاوزها والتمرد عليها، وتأسيس أبجديته الخاصة.

ولعل هذا ما يجعلنا نلاحظ أن العلاقة بين هذه الألف المقطوعة المزعومة، وبين الذات المحض ليست مجرد علاقة موازاة، بل هي علاقة تداخل دلالي رمزي. فالألف الخط هنا لم يعد مجرد دال على الذات المحض، بوصفها مدلولا له بالمعنى اللغوي، بل هو رمز مكثف يتفجر بالدلالات المرتبطة بهذه الذات، وبعلاقتها الأساسية وجوديا ومعرفيا.

٤- الألف والألوهة

ويتقدم بنا ابن عربي خطوة أخرى داخل السياق القرآني لرصد دلالات الألف (سياق عالم حروف أوائل السور المجهولة) حيث ينقلنا من أفق المفارقة المطلقة (أفق الذات المحض) إلى أفق التماس الإلهي مع العالم والإنسان، وإلى أفق التجلي المعرفي والوجودي في الكون، (أفق الأسماء والصفات الإلهية بمستوييها : أحدية الجمع، والشفعية المتكثرة) وداخل هذا الأفق تمارس الذات الإلهية فاعليتها الوجودية عبر وسائطها الأسمائية والصفاتية، فيوجد العالم، ويتحقق بالمعرفة والعبادة، فيحقق الغاية من خلقه. ويستنفد ابن عربي داخل هذا السياق الدلالي إمكانات الألف (الحرف) الشكلية واللغوية، ويوظفها توظيفا بديعا في صياغة مجمل الدلالة الفلسفية للألف على الألوهة وتوضيح مجمل علاقاتها الوجودية

والمعرفيـة. بل ويضيف إلى هاتيْن الدلالتيْن (الشكليـة / اللغوية) دلالة ثالثة هي الدلالة الرياضيـة وهي تلك الدلالة التي تساوق فيهـا الألف الواحد الذي هو أصل الأعداد والوجود والمعرفة، لأنه موطن التوحيد غاية المعرفة والعبادة.

أولا: الألف خط

إن الألف من حيث شكلها الكتابي خط، والحروف من حيث وجودها الكتابي عند ابن عربي هي عالم من الأشكال والصور المخطوطة في كتاب الوجود، النص القرآني. والخط هو أصل الأشكال جميعا، فكأن الخط على الحقيقة هو أصل الحروف من حيث هي أشكال، حيث لا تتكون الحروف إلا من مجموعة من الخطوط، أو لنقل من الخط في تكويناته المختلفة سواء كان مستقيما أو مائلا، منحنيا أو دائريا، سواء كانت هذه الحروف مكتوبة في شكلها البسيط (ب، ص، غ)، أو في شكلها المركب (باء، صاد، غين) وبما أن الألف خط، فهي إذن أصل الحروف ومصدرها. يقول ابن عربي:"أصل الأشكال الخط ... والخط هو الألف، فالحروف منه تتركب، وإليه تنحل وهو أصلها."(٤٢) وعبر هذا تتوازى الألف الخط من حيث هي أصل الحروف ومصدرها مع الألوهة التي هي أصل العالم ومصدره، وكما تتشكل الألف الخط في أشكال الحروف المختلفة، كذلك تتجلى الألوهة في الموجودات وفقا لاستعداداتها الذاتية لأعيانها الثابتة في العدم، فيتشكل التجلي ويتنوع ويتعدد بتشكل وتنوع وتعدد المجال المتجلي فيه المقابلة له، والتي تنعكس صورته من خلالها : إنها الأصل الذي تتعدد صوره بتعدد المرايا، وأحجامها وأشكالها. إننا إزاء علاقة جمالية تشكيلية بين الله والعالم، الخط والأشكال، الأصل والصور؛ إنها لوحة وجودية لاحدود لها، يرسمها الله صورا وأشكالا، فيحدد ملامحها عبر تجلي صفات الجمال الإلهي التي خلق على غرارها العالم والإنسان.

ولايتوقف ابن عربي في تفجيره للإمكانية الشكلية للألف (الخط) عند هذا الحد، بل إنه يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق، حيث يتوقف عند أصل الخط (النقطة)، وعلاقة الخط بالنقطة، فيقول : "إن أصل الأشكال الخط، كما أن أصل الخط النقطة، والخط هو الألف".(٤٣) وهكذا فالألف ليس مجرد خط بل هو في الأصل نقطة، وهذه النقطة هي روحانية الألف وحقيقته، هي باطن الألف، الذي يمكن أن ينحل إليه، أو كما يقول ابن عربي: "كذلك الألف ... فإن جميع الحروف تنحل إليه، وتتركب منه، ولاينحل هو إليها، كما تنحل هي أيضا إلى روحانية، وهي النقطة تقديرا."(٤٤) وهكذا فالألف الخط أصل الحروف والأشكال، منه تتركب، وإليه تنحل، ولكن هو لاينحل إليها، وهذا هو شأن الألوهة مع العالم. ولكنه ينحل أيضا إلى روحانيته، وهي النقطة تقديرا، أي النقطة الباطنة فيه أصله الغيبي - الذات الإلهية - فداخل حرف الألف الخط تكمن علاقة الألوهة بالذات الإلهية، حيث الألوهة ظاهر، والذات باطن، الألوهة الخط، والذات النقطة المقدرة. ولكن هل هذه النقطة أصل الألف الخط هي الذات المحض المفارقة؟ حقيقة الأمر أنه على المستوى الوجودي، فليس لدينا سوى الذات المحض كوجود حقيقي ومطلق. ولكن على المستوى المعرفي فنحن لدينا مستوى آخر مستوى الذات المتصفة (أحدية الجمع في الاسم الجامع)، وهي تلك التي توازي دلاليا النقطة التقديرية أصل الخط. ذلك أن ابن عربي يفرق بين نوعيْن من النقاط :

١ ـ النقطة المرتبطة بالدائرة.

٢ ـ النقطة على إطلاقها.

أما النقطة المرتبطة بالدائرة فهي الألوهة أو لنقل الذات الإلهية المتصفة بالأسماء والصفات الإلهية، والتي تعد أولى للممكنات وآخر لها. أما النقطة على إطلاقها فهي النقطة المطلقة التي لاترتبط بدائرة الوجود، ولاترتبط بها دائرة الوجود. وهذه هي الذات المحض.[٤٥]

وهكذا، فالنقطة أصل الخط. روحانية الألف هي الذات المتصفة (النقطة المرتبطة بالدائرة)، وعنها صدرت الحروف، أو كما يقول "عن حقيقة الألف صدرت هذه الحروف كلها".[٤٦] وهذا الحديث عن صدور الحروف من حقيقة الألف هو حديث عن السريان الإلهي عبر التجلي بالوجود في الممكنات ومنحها الوجود والمعرفة. وهذا ما ينقلنا لإمكانية جديدة للألف بوصفها قيوم الحروف، وهذه الإمكانية تتوسط ما بين الدلالة الشكلية، والدلالة اللغوية وتجمع بينهما.

وقبل الانتقال إلى هذه النقطة نود أن نلفت النظر إلى أن ابن عربي في توظيفه لظاهرة الخط هنا لايقع في تناقض حينما يجعله حينا موازيا دلاليا للذات المحض، وحينا آخر موازيا دلاليا للألوهة بمستوييها؛ وإنما هذا من قبيل تعدد الوجوه للحقيقة الواحدة، أو الأفق الدلالي المفتوح. فالألف الخط من حيث هي مقطوعة وكاملة شكليا ومنزهة عن الحركة والنطق فهي توازي الذات المحض. ومن حيث هي خط فهي أصل ومصدر للأشكال والحروف، توازي الألوهة وهي هنا قد تدخل في علاقة تواصل مع الحروف (الكائنات) مثل ألف المد. كما سنرى فيما بعد، وقد لاتدخل مثل (الم) والتي هي إشارة للتوحيد، رغم أنها كانت سابقا رمزا للأحد، والفارق في الدرجة المعرفية، درجة التكشف الدلالي للعارف.

ثانيا : الألف قيوم الحروف وعلة العلل

وتلتبس الدلالة الشكلية بالدلالة اللغوية في هذا العنوان، الألف قيوم الحروف، وعلة العلل، فما معنى هذيْن الوصفين للألف؟ وما طبيعة العلاقة بينهما ؟ وكيف تنعكس على علاقة الألف بغيره من الحروف؟ وما التوازيات الدلالية للألف في ظل هذيْن الوصفيْن على المستويين الوجودي والمعرفي؟

ولكي نجيب عن هذه التساؤلات كافة، نضع نقاط الإجابة في شكل مجمل ثم نحللها تفصيليا بعد إجمالها، ولايعطينا هذا المشهد العام إلا نص جامع:

> كيف صار الألف مبتدأ الحروف؟ الجواب لأن له الحركة المستقيمة، وعن القيومية يقوم كل شيء، فإن قلت إنما يقع التكوين بالحركة الأفقية، فإنه لايقع إلا بمرض والمرض ميل، ألا ترى إلى القائلين بحكم العقل، كيف جعلوا موجد العالم علة العلل، والعلة تناقض القيومية، فلنقل أنما وقع الوجود بقيومية العلة، فإنه بكل أمر قيومية فافهم فقيومية العلة تطلب المألوه بلاشك.[٤٧]

ويثير هذا النص العديد من القضايا، والمشكلات التي نشأت عن تشابك العلاقات بين الجوانب الشكلية الكتابية، والجوانب اللغوية من جانب، وبين الدلالات الوجودية من جانب

آخر ولذا فسوف نحاول في تحليلنا له فض هذا الاشتباك، وتناول كل جانب على حدة مع ربطه بالجوانب الأخرى دون التباس.

ولنبدأ بالحديث عن قيومية الألف، حيث يبادئنا ابن عربي أول ما يبادئنا في هذا النص بسؤال عن السبب الكامن وراء جعل الألف مبتدأ الحروف أو بدايتها، ثم يجيب قائلا : لأن له الحركة المستقيمة وعن القيومية يقوم كل شيء. وهذه الإجابة تتضمن مفهومين أساسيين في صياغة علاقة الله بالعالم والإنسان، هما القيومية، والاستقامة. ولعلنا تلاحظ هنا ربط ابن عربي بين القيومية وبين الحركة المستقيمة للألف، وهي متمثلة في الشكل الكتابي للألف بوصفها خطا رأسيا مستقيما، ومستفيدا في هذا الربط بالجذر اللغوي المشترك لكليهما (القيومية / الاستقامة)، وهو مادة (قوم) في **لسان العرب**.(٤٨) هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإنه يستفيد من المعاني اللغوية المعجمية للفظة (القيوم) في إعطائها دلالات وجودية تجعل الألف في وضعه كقيوم للحروف يوازي الألوهة من حيث وظائفها الوجودية، وبالتالي يكتسب عبر هذا التوازي مصداقية جعله مبتدأ الحروف كلها. وهذان المفهومان رغم اشتقاقهما من جذر لغوي واحد، فإنهما من حيث الدلالة المفهومية في بنية ابن عربي الفكرية يتجاوزان هذا الجذر اللغوي، وإن كانا يستفيدان من معانيه الخاصة في صياغة هذه الدلالة المفهومية.

ولنبدأ بمفهوم القيومية حيث أنه في علاقته بمفهوم "الاستقامة" يكاد يكون بمثابة الأصل من النوع حيث أن القيومية هي الصفة الثابتة للحق من حيث أحديته الجمعية الألوهية، بينما الاستقامة هي تجليات هذه الصفة في الكون والإنسان على المستويات الوجودي والمعرفي والأخلاقي. فالقيومية هي بمثابة التصور العقلي الثابت، والاستقامة هي المشروع أو الحركة المتجلية السارية في الكون. ولعله لهذا عبر عنها في النص "بالحركة المستقيمة".

ولكن ماذا تعني القيومية لدى ابن عربي؟ إن القيومية عند ابن عربي تعني، ما تعنيه في معناها اللغوي المعجمي، حيث يقول ابن منظور في **لسان العرب**، نقلا عن الزجاج :

> قال الزجاج : القيوم ... في صفة الله تعالى وأسمائه الحسنى، القائم بتدبير أمر خلقه في إنشائهم ورزقهم، وعلمه بأمكنتهم ... والقيوم : من أسماء الله المعدودة، وهو القائم بنفسه مطلقا، لا بغيره، وهو مع ذلك يقوم به كل موجود حتى لا يتصور وجود شيء، ولادوام وجوده إلا به.(٤٩)

وهذه المعاني كلها يلخصها ابن عربي بجملته البسيطة حين يقول "وعن القيومية يقوم كل شيء". فالقيومية هي القيام بأود الأشياء بداية من إيجادها، أو إنشائها، وانتهاء بحفظ هذا الوجود، ورزقه، وتدبير أمره، والعلم بتفاصيله، بجزيئاته وكلياته، وعن القيوم، وبالقيوم يقوم كل شيء، أي ينشأ كل شيء. إنه يستخدم تعبير القيام معبراً به عن النشأة، حيث أن الموجودات كانت ثابتة في وجودها العلمي، ساكنة راقدة في ظلمة وعدم، فتوجهت عليها الأسماء الإلهية وأخرجتها من العدم إلى الوجود، أو أقامتها من رقدة الثبات الأزلي، وأخرجها إلى عالم الحركة والتغير (أو لنقل أخرجت صورها لأن الأعيان تظل على حالها ثابتة في العدم بوصفها ماهيات وحقائق كلية). لقد تم الإيجاد عبر سريان الألوهة بالوجود والمعرفة في الممكنات. إنها التجليات الإلهية التي لا تتوقف، ولاتتناهى، ولا تتكرر. فهذا

هو قيام الأشياء عبر القيومية الإلهية، التي بها يقوم كل موجود، وتحفظ عليه بقاءه واستمراره، بينما هي قائمة بنفسها لاتحتاج لمن يقوم بها، بل لمن يحقق أحكامها.

وتتحقق هذه القيومية في الألف الخط المستقيم، فبه تتكون وتتشكل وتقوم الحروف، فهو أصلها الذي منه تتركب، وإليه تنحل. إن قيومية الألف هي سريانه من جهة روحانيته وحقيقيته في الحروف كما تسري الألوهة بالوجود، والواحدية في الموجودات، فتكسبها وجودها، بواحديتها وتميزها، الذي بها تعرف وتوحد وبها أو خالقها. إن قيومية الألف ليست في وقوفه بل في حركته المستقيمة التي هي حركة تجل سارية في الكائنات وجوديا ومعرفيا، هي ما يسميه ابن عربي "الاستقامة"، وهي تجلي القيومية في الكائنات. إن الاستقامة عند ابن عربي كمفهوم له عدة دلالات، أهمها دلالته الوجودية، والتي تفرد بها ابن عربي عن السابقين عليه، حيث يرى أن (الاستقامة) نعت إلاهي سار في الكون، وهو يعني ظهور حقيقة المستقيم، فهي شأن بقية الصفات الكونية بالأصالة لله، وبالإعارة للكون. فالموجودات على صورة خالقها وجدت، وعلى غرار استقامته خلقت، أو كما يقول ابن عربي "فما ثم إلا من هو مستقيم على الحقيقة".(٥٠) واستقامة الشيء هي أن يكون ميسرا لما خلق له، وهو ما يعبر عنه ابن عربي أحيانا بقوله "إعطاء كل شيء حقه وخلقه". فكل مخلوق خلق لغاية خاصة به، ولابد أن يكون وجوده موافقا ومحققا لتمام هذه الغاية، حيث يكون تاما في ذاته من حيث صفاته الجوهرية المشكلة لماهيته ووجوده المتميزة عن بقية الموجودات، وحدوث النقص في هذا الصدد محال، وغير جائز لأن ربك ليس بظلام للعبيد، أو بمعنى أصح أن الله لايمكنه أن يخلق خلقا ناقصا. وعلينا أن نلتفت هنا إلى الفارق بين هذه الحالة، التي يسميها ابن عربي "بالتمام الوجودي"، وبين الكمال الذي هو درجة معرفية لا وجودية ولا تكون إلا للإنسان المخلوق الأوحد على الصورة الإلهية الجامع لكافة الحقائق إلهية وكونية، فهذا الإنسان حين يعي كماله الوجودي معرفيا، يتحقق بالكمال المعرفي. أما التمام الوجودي فهو للكائنات كافة بما فيهم الإنسان والحيوان.(٥١)

وهكذا فإن الألف القيوم للحروف حينما يتجلى فيهم من حيث هو خط مستقيم يحقق لهم الوجود، والتمام الوجودي، حيث يصبح كل حرف من حيث كماله الكتابي محققا لغرضه اللغوي، ووظائفه في منظومة اللغة، بالإضافة إلى تميزه عن غيره من الحروف. وعلينا أن نلحظ أن شكل الحرف هنا كتابيا يرتبط دلاليا بمضمونه أو بمعناه الباطني ارتباطا ذاتيا، (لا ارتباطا اعتباطيا)(٥٢) كما أن الصورة الظاهرة في الحس ترتبط بماهيتها الثابتة في العدم ارتباطا دلاليا ذاتيا. فلولا هذا الألف الخط المستقيم لما قامت للحروف قائمة، ولولا تشكلاته المختلفة عبرها لما تمايزت، وتحققت بوظائفها المرتبطة بهويتها المتمايزة والمتعددة. إن تشكل الألف الخط المستقيم، في كل حرف دون الآخر مرتبط بمعناه الباطني واستعداداته الذاتية الباطنية الكامنة في العلم القديم شأنه شأن الألوهة، والأعيان الثابتة.

ووفقا لهذا فإن الحديث عن الاعوجاج أو الميل أو الانحراف في الكون، رغم الاستقامة السارية فيه لايعد تناقضا، لأنه سيكون (هذا الميل أو الاعوجاج) جزءا من تمام الموجود المتصف به، أي جزء من استقامته مثل القوس، فاعوجاج القوس هو المحقق لاستقامته، أي المحقق لتمام غايته، فلو كان القوس مستقيما بالمعنى الحرفي لكان قاصرا عن إتمام غايته. وهذا لايجوز لأن عدل الحق يقتضي التمام الوجودي للموجودات، فما ثم إلا الاستقامة في الكون.(٥٣) وكما هو الحال في الوجود، يكون الحال في اللغة فالميل، والانحناء والاعوجاج

في حروف اللغة، أو في الخط المستقيم المشكل هو جزء من تمامها الوجودي، أو لنقل تمامها اللغوي لكي تؤدي وظائفها اللغوية على الوجه الأكمل. إن الألف الخط المستقيم تتشكل عبر حروف اللغة كما تتشكل الاستقامة الإلهية عبر مرايا الموجودات، وتتنوع تجلياتها بتنوعها.

ولاتتوقف التوازيات الدلالية بين الألف، والألوهة عند ابن عربي، حيث يستنفد ابن عربي كافة إمكانات (حرف الألف) لإحداث هذه التوازيات، وهذا التوازي الدلالي الجديد يدخل في إطار الدلالة اللغوية، غير أنه يتفجر من أعماق الدلالة الشكلية السابقة حول قيومية الألف، ذلك أن الناتج الأساسي الذي ترتب على هذه القيومية هو كون الألف مصدرا وأصلا، وعلة لوجود الحروف شأنه في هذا شأن الألوهة من حيث كونها لإيجاد العالم. فكلاهما أصل التكوين وعلة وقوعه، وهنا يستفيد ابن عربي استفادة واضحة من كون الألف في اللغة حرف علة، ليقيم توازيا دلاليا بينها وبين الألوهة في هذا الصدد. هذا من جانب، ومن جانب اخر يفجر مشكلة التناقض بين القيومية، والعلّية، من حيث أن التكوين يتم عبر الأخيرة التي تعني الميل، ولايتم عبر الأولى التي هي الحركة المستقيمة، فكيف يمكن الجمع بين الأمرين على مستوى الوجود في الألوهة وعلى مستوى اللغة في الألف؟ يستفيد ابن عربي في هذا الطرح بالمعاني اللغوية لكل من القيومية والعلة، والتي هي معان متناقضة، حيث أن القيومية آتية من الاستقامة والتقويم، والعلية آتية من المرض والانحراف والميل،[٥٤] وموظفا هذا التناقض توظيفا دلاليا وجوديا جامعا بين القيومية والعلية في إهاب واحد هو الألوهة، موضحا فعل الإيجاد عبر ما أسماه بقيومية العلة، مستفيدا من جمع الألف بين الصفتيْن بحكم شكله الكتابي من جهة، وبحكم انتمائه لحروف العلة في اللغة من جهة أخرى ومستفيدا من مفهوم استقامة المعوج بوصفها جزءاً من تمامه الوجودي. وكل هذا بالطبع يثري التوازي الدلالي بين الألوهة والألف ويعمقه.

ثالثاً : الدلالة اللغوية

١- مصطلح العلة بين الألف والألوهية

يقوم ابن عربي بإحداث تواز دلالي بين مصطلح العلة كمصطلح لغوي، وبينه كمصطلح فلسفي حيث تتوازى العلاقة بين الألف والحروف الأخرى دلاليا مع العلاقة بين الألوهة والعالم، ويتم هذا التوازي عبر مستويين :

أ ـ توازي علاقة الألف بحروف العلة الأخرى (الياء والواو) دلاليا مع علاقة الذات المتصفة (أحدية الجمع) مع الشفعية الأسمائية والصفاتية.

ب ـ توازي علاقة الألف بالحروف الأخرى دلاليا مع علاقة الألوهة بالعالم.

يوازي ابن عربي دلاليا بين حروف العلة الثلاثة (الألف، الواو، الياء)، بين (الذات، الصفات، الأفعال) أو مايسميه (حضرة الذات الإلهية)، حيث تتوازى الألف مع الذات الإلهية، والواو مع الأسماء والصفات الإلهية، والياء مع الأفعال الإلهية، مستفيدا في صياغة هذه الموازاة من كون الألف حركة فتح طويلة دائما، فهي ثابتة لايعتورها تغير كالذات الإلهية. بينما الواو، والياء قد يكونان حركتيْن، وقد يكونان صوامت، فهما يتغيران شأنهما في هذا شأن الصفات والأفعال الإلهية. وتتوازى علاقة الألف بالواو والياء من حيث كون كل

منهم حرف علة، بعلاقة الذات بالصفات بالأفعال من حيث كون كل منهم علة لما يليه، فالذات علة لوجود الصفات، والصفات علة لوجود الأفعال، والتي هي بدورها علة لوجود العالم،(٥٥) وهكذا تصبح الذات علة العلل التي ليس وراءها علة، والألف في توازيها مع الذات الإلهية، تصبح علة العلل.(٥٦)

وأهم الحقائق التي تعنينا في هذا الصدد هي تلك الحقيقة التي تخص استفادة ابن عربي من ظاهرة قلب الألف واواً أو ياءً، وذلك أن ابن عربي يرى أن الواو، والياء المعتلتين ليستا سوى ألف ممالة، انتقلت من حالة الاعتدال إلى الميل بالرفع في الواو، والخفض في الياء. والميل يعني لديه على المستوى الوجودي التوجه إلى إيجاد صور الممكنات. فالتكوين تم عبر ميل الذات الإلهية من حضرة وجوبها الذاتي إلى حضرة الوجوب بالغير، لكي تحقق للألوهة فاعليتها بإيجاد الممكنات، وتحقق للممكنات أملها بالوجود وهذا الميل من قبل الذات من حضرتها الذاتية إلى حضرة الألوهة يسمى عدلا، لأنه يعطي كل ذي حق حقه فالألوهة تطلب المألوه، فهذا هو استحقاقها كمرتبة، والممكنات تطلب الوجود، فهذا هو استحقاقها من حيث هي مرجحة بين الوجود والعدم.

ولعل في هذا الحديث الأخير عن التكوين عبر الميل الذي هو العدل، أو هو إعطاء كل شيء حقه وخلقه، حتى الألوهة، يتضح لنا مفهوم قيومية العلة، حيث أن لكل شيء قيوميته، وقيومية العلة هي توافقها مع غايتها وما تستحقه مرتبتها. فقيومية الألوهة في ميلها للإيجاد والتكوين، فلولا هذا الميل ما تحققت بمرتبتها وبغايتها. وكذا حرف الألف فإنه جامع بين القيومية من ناحية الشكل، وبين العلية بوصفه حرف علة. ومن هنا كان موازيا دلاليا قويا للألوهة ما بين قيوميتها، وعليتها. وبقيت لنا نقطة أخيرة في إطار الدلالة اللغوية للألف في توازيها مع الألوهة، والحالة التي يسميها ابن عربي حالة الألف الموصولة (ألف المد).

٢- المد والاستمداد بين الألف والألوهة

والحديث عن (ألف المد) هنا لا ينفصل عن الحديث عن الألف بوصفها حرف علة، بل هو يطرح التوازي الدلالي الثاني الذي هو : علاقة الألف بالحروف الأخرى، وتوازيها دلاليا مع علاقة الألوهة بالعالم عبر مفهومي المد، والاستمداد، فهو بمثابة التفصيل من الإجمال. يقول ابن عربي :

> إنما الألف الموصولة التي تقع بعد الحرف مثل لام هاء حاء، وشبهها، فإنه لولا وجودها ما كان المد لواحد من هذه الحروف، فمدها هو سر الاستمداد الذي وقع به إيجاد الصفات التي محل الحروف ولهذا لا يكون المد إلا بالوصل.(٥٧)

وهكذا يقوم ابن عربي بإحداث تواز دلالي هنا بين مصطلح المد في اللغة، ومصطلحي الإمداد، والاستمداد في التجربة الصوفية، فيصبح مصطلح المد يعني الإمداد، والاستمداد ما بين الله والعالم وجوديا ومعرفيا. ولايكون هذا إلا عبر اتصال الألف (ألف المد) بالحروف

الأخرى حيث يصبح الوصل على مستوى الشكل الكتابي، والنطق مقارنا للاتصال الوجودي والمعرفي بين الله والعالم.

فألف المد في علاقتها بالحروف المتصلة بها تتوازى مع الألوهة من حيث هي أصل إمداد الكائنات بالوجود والمعرفة عبر فعل التجلي. فكما أنه لا ظهور للموجودات إلا عبر سريان الألوهة بالوجود فيها، كذلك لا وجود للحروف إلا عبر سريان الألف فيها بوصفها خطا، وبوصفها حركة طويلة.(٥٨) فلو تتبعنا حروف الأبجدية لوجدنا عشرين حرفا توجد فيهم ألف المد كأصل لوجودهم،(٥٩) وسبعة حروف توجد فيهم فيما يرى ابن عربي بوصفها ألف ميل (واو / ياء) [جيم/عين/غين/سين/شين/ميم/نون]. وإذا كانت الألف هي التي توجد الحروف صوتيا وكتابيا، فللحروف قدرة على إظهار الألف المختفية والباطنة فيها إذا أشبع المتكلم حركة الفتح في الحرف كما في (طه، حم، يس) في عالم حروف أوائل السور المجهولة. وكذلك تظهر الواو إذا أشبع المتكلم حركة الضم، وتظهر الياء إذا أشبع حركة الخفض فالحروف هنا هي الموجودات التي تظهر أسماء الله وصفاته كما ظهروا هم بها.(٦٠) يقول ابن عربي :

> ثم لتعلم ... أن حروف العلة ... الألف، والواو المضموم ما قبلها، والياء المكسور ما قبلها ... يدل عليها ... الحرف إذا انفتح، وأشبع الفتحة، أو ضم، فأشبع الضمة أو كسر فأشبع الكسرة، فذلك الدليل على إبراز هذه الحروف، كما كان العالم من أجل حدوثه الذي هو بمنزلة إشباع الحركات في الحروف دليلا على وجود الحق سواءً.(٦١)

وقد يعني الإشباع الحركي على مستوى اللغة هنا، التمام الوجودي للموجود حين إيجاده على مستوى التصور الوجودي، حيث أن الموجود لابد أن يكون دليلا تاما على مدلوله (الألوهة).

ولا تتوقف حدود التوازي الدلالي بين ألف المد، والألوهة عند الإمداد بالوجود، بل تتعداه للإمداد المعرفي عبر الوسائط الأسمائية والصفاتية (الواو، الياء) ألف الميل. ذلك أن الواو من حيث ميلها للرفع، ومدها ترمز معرفيا إلى الروح الجبريلي الذي حمل الوحي إلى الأنبياء عامة، ومحمد خاصة، لذا فإن لها الوساطة المعرفية بين الحق والخلق (الألف/الياء)، حيث ترمز الياء هنا إلى الرسول البشري من حيث وجوده في العالم السفلي (عالم التركيب). وهكذا استفاد ابن عربي من حركتي الرفع والخفض في الواو، والياء كمقابل مواز للعلو والسفل بين الملائكة والبشر عامة، وبين الرسول الملكي (جبريل) والرسول البشري خاصة. كما استفاد من مدهما في صياغة علاقة الإمداد والاستمداد المعرفي فيما بين الله والرسل عبر جبريل، بين الألف والياء عبر الواو.(٦٢)

وفي إطار الحديث عن التوازي الدلالي بين الألف، والألوهة، بقيت لنا دلالة أخيرة للألف، هي الدلالة الرياضية. فماذا يقصد بها ابن عربي؟ وكيف وظفها في إطار الدلالة الفلسفية ؟

رابعاً : الدلالة الرياضية للألف

وتلتبس الدلالة الرياضية للألف بالدلالة الشكلية لها، حيث أن الطابع الخطي للألف،

لايزال موحيا بالكثير لدى ابن عربي، فيستفيد من التشابه الشكلي الخطي بين الألف والواحد (أصل الأعداد) حيث أن كليهما بالأصالة خط، وبالتالي فكلاهما أصله النقطة المباطنة له تقديرا، والتي منها يبدأ، وإليها ينتهي. كما أن كليهما عماد الحروف والأعداد، كما أن الخط عماد الأشكال، والحروف والأعداد أشكال بالأصالة.

ولايتوقف ابن عربي عند الطابع الشكلي طويلا في علاقة الألف بالواحد، وإنما ينتقل إلى حقيقة أخري هامة في إحداث هذا التوازي هي أن الواحد هو العدد المعبر عن الألف في حساب الجمل.[٦٣] وبعد هذا ينطلق ابن عربي في إحداث الموازاة الدلالية بين الألف والواحد، وعلاقة كل منهما بالحروف، والأعداد؛ والتي تفضي بنا بالضرورة إلى موازاة كليهما بالألوهة في علاقتها بالعالم. يقول ابن عربي:

> الألف يسري في مخارج الحروف كلها سريان الواحد في مراتب الأعداد ... فكل شيء يتعلق به، ولايتعلق هو بشيء، فأشبه الواحد لأن وجود أعيان الأعداد يتعلق به، ولايتعلق الواحد بها فيظهرها، ولاتظهره.[٦٤]

وهذه الصياغة لعلاقة كل من الألف، والواحد بالحروف والأعداد، تتوازى دلاليا مع صياغة علاقة الألوهة بالعالم. وأهم ملامحها هي سريان الألف والواحد في الحروف والأعداد سريان الألوهة بالوجود في الموجودات. فالألف يمنح الحروف وجودها صوتيا وكتابيا والواحد يمنح الأعداد وجودها حسابيا، لأن كل عدد هو مجموعة من الواحدات، وكذلك الألوهة تمنح الكائنات وجودها عبر تجلياتها فيها وبها. إن وجود الحروف والأعداد يتعلق بوجود الوحدة الأصلية المشكلة لهم (الألف/الواحد) بينما وجود الألف، والواحد لايتعلق بوجود ما يتكون عنهما (الحروف/ والأعداد)، كذا أمر الألوهة مع العالم يتعلق وجوده بها، ولايتعلق وجودها به، وما يتعلق به إلا فاعليتها وأحكامها.

علاقة الظهور والبطون بين الألف والحروف (ألف المد) وبين الواحد والأعداد هي نفسها علاقة الظهور والبطون بين الألوهة والعالم. فألف المد تظهر كحركة فتح طويلة عبر إشباع المتكلم حركة الفتح في كلمات مثل (طه / يس) دون أن تظهر كتابيا، فهي خفية مباطنة، دل الإشباع الحركي في النطق عليها والواحد يظهر الأعداد، وإن كان لايظهر فيها مثل ثلاثة وأربعة :(١+١+١)، (١+١+١+١)، وكذلك الألوهة تبطن كمعاني خفية في الموجودات، وما يظهر إلا الصور الحسية للموجودات التي هي تجليات أحكام الألوهة فيها. والمقصود بأن الحروف، والأعداد، والموجودات لاتظهر الألف، أو الواحد، أو الألوهة هو أن هذه الأصول هي بمثابة المعاني الكلية، فهي لاتظهر بذاتها، أي تشهد، بل تدرك عقليا أو معرفيا عبر ظهور الفروع بها أي حملها إياها. فالفروع دلائل على الأصول. وهذا هو معنى ظهورها بها، لا أنها تظهر فيها من حيث ذواتها الحقيقية، بل من حيث مدى قابليتها أو استعدادها الذاتي؛ طبعا مع مراعاة الفرق بين الألوهة والألف والواحد من حيث الظهور الشكلي للأخيرين في الحروف والأرقام بوصف الأول خطاً وألف مد، والثاني خط. فالموازاة لاتعني التطابق والتشابه التام بل تعني التوازي الدلالي مع الاحتفاظ بالخصوصية لكل منظومة دون الأخرى. يقول ابن عربي:

> إن الواحد لايتقيد بمرتبة دون غيرها، ويخفي عينه أعني اسمه في جميع

> المراتب"... كذلك الألف لايتقيد بمرتبة، ويخفي اسمه في جميع المراتب، فيكون الاسم هناك للباء والجيم والحاء، وجميع الحروف، والمعنى للألف مثل الواحد.[٦٥]

ولعل هذا النص يوضح معنى ظهور الحروف، والأعداد، بل والموجودات بأصولها (الألف/الواحد/الألوهة). إنهم بمثابة المعنى الخفي لهذه الصور. إن هذا المعنى الساري عبر هذه الأشكال والصور، يمنحها الوجود والمعرفة. ولعلنا نتوقف عند قوله "يخفي عينه أعني اسمه في جميع المراتب". إنها تلك التفرقة الدائمة بين الذات المحض والأسماء والصفات، فالذات المحض والألف، والواحد، لاتتجلى في الموجودات والحروف، والأعداد من حيث ذواتها (أعيانها الذاتية) بل من حيث أسمائها وصفاتها، أو لنقل من حيث صورتها. فالذات المحض ليست هي أسماءها وصفاتها، بل هي هوية مخالفة مجهولة الكنه، والألف الذات ليست هي ألف المد، ولا هي الخط المستقيم، بل هي المعنى الخفي الصامت الذي لا ينطق، ولا يحرك، ولا يتصل بسواه؛ هي النقطة المطلقة التي لا ترتبط بدائرة محددة. والواحد هو كذلك المعنى الخفي فهو ليس هذا الخط أو الرقم، بل الوحدة وراء الكثرة، المعنى الكلي المباطن للأعداد، والموجودات. وبالطبع يمكننا فهم قوله "يظهرها، ولاتظهره"، بمعنى يوجدها، ولاتوجده، ويستخدم تعبير الظهور لأنه مساوق للوجود الحسي المرئي في عالم الشهادة.

ويترتب على هذا بالطبع أنه إذا انعدم الألف، أو الواحد من الحروف، والأعداد لانعدمت بدورها، وهذا شأن الألوهة مع العالم، فإذا انعدمت الألوهة من حيث هي تجليات وجودية معرفية دائمة لانعدمت الموجودات. وبالطبع ليس الأمر صحيحا إذا عكسناه، فانعدام الموجودات لايؤدي لانعدام وجود الألوهة، بل هو تعطيل لأحكامها. وإذا علمنا أن الأحكام الإلهية تتجلى منذ مرحلة الثبوت (للأعيان) لأدركنا أن افتقار الألوهة للعالم يتوقف عند مرحلة ثبوته دون وجوده وهذا على مستوى أحدية الجمع (الاسم الله) وليس الأمر كذلك على مستوى الشفعية الأسمائية.[٦٦]

وبما أن الأمر كذلك، وبما أن الألف والواحد أصل للحروف والأعداد، فهما ليسا من الحروف والأعداد شأنهما في هذا شأن الألوهة التي رغم أنها أصل العالم، إلا أنها ليست فيه. فالأصل هنا ليس من جنس الفرع، والفرع صورة من الأصل، والفارق بينهما في الهوية هو فارق ما بين هوية الأصل، وهوية الصورة. والماهية على الحقيقة واحدة هي للأصل في مقابل الفرع العدمي الذي لا ماهية له في ذاته (ماهية واحدة / هويات متنوعة).[٦٧] يقول ابن عربي في شأن علاقة الواحد بالأعداد، وكونه ليس عددا، وإن نشأ منه العدد :

> إن الواحد ليس بعدد، وإن كان العدد منه ينشأ، ألا ترى العالم وإن استند إلى الله، ولم يلزم أن يكون الله من العالم. كذلك الواحد وإن نشأ منه العدد، فإنه لايكون بهذا من العدد، فالوحدة للواحد نعت نفسي لايقبل العدد وإن أضيف إليه.[٦٨]

وهكذا فالوحدة هي المعنى الخفي، هي النعت الذاتي لهذا الواحد، والذي لايقبل الكثرة، وإن تكثرت وتعددت تعلقاته، وتجلياته بالأعداد، وهذا ما يوازي (أحدية الجمع للألوهة)

وجوديا. ويقول في شأن الألف، وكونها ليست من الحروف، رغم أنها أصل الحروف :

> الألف ليس من الحروف عند من شم رائحة من الحقائق، ولكن قد سمته العامة حرفا، فإذا قال المحقق إنه حرف، فإنما يقول ذلك على سبيل التجوز في العبارة، ومقام الألف الجمع، له من الأسماء الإلهية الاسم الله.(٦٩)

وهكذا بموازاة الألف بالواحد، ثم بالألوهة، يخرج الألف بالتبعية من دائرة الحروف فهو مفارق لها لأنه علتها، وأصلها، والعلة والمعلول، والأصل والفرع لايتساويان في المرتبة، ولايعلم هذا (أي أن الألف ليس حرفا) سوى أهل الكشف والحقيقة. بل إن ابن عربي يكاد يجعل العلم بهذا الأمر من العلوم البديهية لدى أهل الطريق، فهو معروف عند من شم رائحة من الحقائق. فما بالك بمن انغمس في الحقائق من أكابر رجال الطريق. أما العامة الذين لا قدم لهم في الطريق، ولا علم لهم بالحقائق فقد أسموه حرفا لجهلهم بمقامه وحقيقته. ويختم ابن عربي نصه بموازاة صريحة بين الألف، والاسم الله (الواحد) مقام أحدية الجمع الألوهة.

وإدراك الواحد وراء الأعداد، والألف وراء الحروف بهذه الصورة، فيما يرى أهل الحقائق، يوازي إدراك الوحدة الإلهية وراء الكثرة الكونية. فهذه هي الدلالة المعرفية وراء الدلالة الوجودية. وهذا هو التوحيد في قوله "هو معكم أينما كنتم"، أو كما يقول ابن عربي في تحليله لحروف عالم أوائل السور المجهولة خاصة (الم) : "والألف من الم إشارة إلى التوحيد".(٧٠) وابن عربي هنا يقصد الألف من حيث دلالتها على الذات المتصفة (مستوى أحدية الجمع – الواحدية – في الاسم الله الجامع). إن ابن عربي يفرق بين أحدية الذات المحض، وبين أحدية الجمع أو الواحدية التي هي مرتبة الذات المتصفة أو الألوهة في جمعيتها في الاسم الله. والمعرفة إنما تتم لهذا المستوى مستوى الواحدية وكذا العبادة التي هي التوحيد. أما الإيجاد فيتم عبر الفردية لا الواحدية (أي عبر الذات المتصفة، وصفتها القدرة والتوجه الإرادي الإيجابي) وهذه هي ثلاثية الإيجاد؛ وهكذا فالمعرفة والعبادة للواحد، والإيجاد للفرد الواحد. ولهذا كانت الألف في (الم) إشارة إلى التوحيد، من حيث أن الواحد هو البداية معرفة، ووجودا. يقول ابن عربي "لايظهر شيء إلا بوجود التوحيد". إن القصد الأول من الخلق هو المعرفة والعبادة فحياة الموجودات الحقة هي حياة التسبيح الدائم، والتوحيد الدائم. فيه بدأ الوجود والنص.

٥- الألف والإنسان الكامل

ومن الألف، وتوازيها الدلالي مع الألوهة (صورة الذات الإلهية)، ننتقل إلى الألف وتوازيها مع الإنسان الكامل (صورة الألوهة). إن هذه الصورة إذ نظرنا إليها من منظور الانكشاف الوجودي للذات الإلهية تجاه العالم – أو لنقل رحلة التمثل الإلهي – لكانت الأخيرة، والمتممة. فالوجود دائرة تبدأ بالعقل الأول وتنتهي بالإنسان الكامل. أما لو نظرنا إليه من الإتجاه المقابل، وهو رحلة التكشف الدلالي من قبل العارف لله، فإنها ستكون الصورة الأولى. إن رحلة العارف المعرفية تبدأ من الخارج إلى الداخل، من الكون إلى النفس إلى الله. فأول دلالات الألف المتكشفة له هي صورته، أو صورة باطنه التي هي على غرار

الألف في عالم الحروف، خليفة، وقيوم. كيف؟ يقول ابن عربي : "الألف ... في عالم الحروف خليفة كالإنسان".(٧١) ذلك أن الحروف مثل العالم الإنساني، فهم أمة من الأمم لها رسلها وأنبياؤها وشرائعها، وهم كذلك يحتاجون لخليفة فيهم ينوب عن الأصل (الله)، فالألف بحكم كونه أصل الحروف، ومبتدأها، فهو خليفة في عالم الحروف، شأن الإنسان الكامل في العالم الحسي. فالخلافة هنا ليست مجرد الجمع الوجودي للحقائق، وإنما هي التحقق المعرفي بهذه الجمعية. ولعل هذا مايقصده ابن عربي حينما يعمق هذا المعنى للخلافة ما بين الألف، والإنسان الكامل في عالميها (الحروف / الكون) (متضمنا الإنسان الحيوان) بالموازاة بين قيومية الألف / وقيومية القطب فيقول :

> إن هذه الحروف ... مثل العالم المكلف الإنساني ... منهم القطب كما منا، وهو الألف ومقام القطب منا الحياة القيومية، هذا هو المقام الخاص، فإنه سار بهمته في جميع العالم، كذلك الألف من كل وجه من جهة روحانيته التي ندركها نحن، ولايدركها غيرنا.(٧٢)

إن السريان الروحي هنا لكل من القطب، والألف في الموجودات، والحروف هو سريان روح الإنسان الكامل الذي لايخلو عنه الكون في أي زمان، والذي يحفظ على الكون وجوده ونظامه. وهذا السريان وجودي ومعرفي في آن واحد. فالروح القطبية هي إحدى تجليات الحقيقة المحمدية، الحقيقة الروحية السارية في الكون من أعلاه إلى أدناه، القلم الأعلى المسيطر على كل ما دونه من الموجودات الحسية والروحية، وجوديا ومعرفيا؛ العقل الأول الذي تفرعت عنه عقول الكواكب والبشر على السواء. إنها تلك الحقيقة الوسيطة بين الله والخلق، والتي تتعدد وجوهها بتعدد تعلقاتها ووظائفها بالعالم. وهذه الحقيقة تتوحد بالألوهة، وبحقيقة الحقائق الكلية، وبالعماء، فالكل مراتب منقسمة بالنظر والاعتبار لعالم البرزخ الأعلى.

وهكذا فهذا السريان الروحي للقطب هو ما يحقق للعالم وجوده وحياته الذاتية، ويحفظ عليه بقاءه ونظامه، وهذا شأن الألف في سريانه في عالم الحروف. وقيومية الألف توازيها الحياة القيومية للقطب، التي هي التحقق المعرفي بالكمال الوجودي، والتحقق بأحسن التقويم والتزام السطر دون النزول عليه، إنها الحياة الروحية المعرفية التي تحقق القصد الأول من الخلق تمام التحقيق. ولو أننا علمنا أن القطب له فعل الخلق والتكوين بتأثير الهمة، لأدركنا عمق الدلالة للموازاة فيما بين الألف مشكل الحروف، وبين القطب أو الإنسان الكامل، ولكن هذا الخلق والتكوين للإنسان الكامل إنما يكون عبر التمثل الخيالي، وإنشاء الصور دون إحيائها، فالإحياء لله دون سواه، كما أن الألف يعطي الحروف صورها عبر تشكله الخطي فيها. ولابن عربي حديث طويل في فعل إنشاء الصور هذا في حديثه عن معجزات عيسى بن مريم في "الفص العيسوي" من **فصوص الحكم**.

وكما تشارك الألف، والإنسان الكامل في الخلافة / والقيومية، يتشاركان في الواحدية فالإنسان الكامل خلق على غرار الواحدية لا الأحدية، وكذا الألف واحد كما سبق وذكرنا شكلا، وحسابا. فكلاهما واحد. وكما أن الألف ليس من الحروف، فالإنسان الكامل ليس من العالم، وذلك لتحققه المعرفي بكماله الوجودي والتزامه حدود عبوديته المحض. وهذا معناه

عودته لأصله الإلهي عبر الموت الاختياري الذي هو حالة الفناء التي يصل إليها الصوفي في معراجه المعرفي.

ومن التوازيات الدلالية الطريفة في تصور ابن عربي لعلاقة الألف بالإنسان الكامل، هو هذا التوازي بين الألف، والهمزة، والإنسان الكامل، والعقل الأول. وهذا التوازي يتم في إطار الخلط لدى ابن عربي بين الهمزة وألف المد، حيث نعود لذلك التركيب الشكلي بين الألف والهمزة (أ) الذي ذكرناه آنفا. أو بين الوجود الرقمي / والوجود اللفظي. أو بين الخط المستقيم، وبين الهمزة المنطوقة. إن العلاقة بين الوجود اللفظي والوجود الرقمي، هي علاقة بين مرحلتين للتعين الوجودي إحداهما من الأخرى بمثابة الوجود بالقوة من الوجود بالفعل. ذلك أن الوجود الرقمي هو آخر درجات التعين الوجودي، ويكاد يحوي كافة مراتب الوجود السابقة عليه (الخيالي / اللفظي). أما الوجود اللفظي فهو مرحلة وجودية أقل تحققا، حيث أن الوجود اللفظي هو التشكل الصوتي للصور الهوائية اللفظية في النفس، بينما الوجود الرقمي هو التحقق الخطي الكتابي لها، حيث تتشكل الألفاظ أو الكلمات في صور كتابية، وأشكال وتراكيب مرئية.(٧٣) ولنقل إن العلاقة بين الوجود اللفظي والوجود الرقمي هي علاقة الوجود بالقوة بالوجود بالفعل. فالوجود اللفظي وجود رقمي بالقوة ولفظي بالفعل. والوجود الرقمي وجود رقمي بالفعل. وهذه العلاقة شبيهة وقريبة في صورتها من علاقة العقل الأول بالإنسان الكامل. يقول ابن عربي :

> ورأى (أي العقل الأول) في جوهر العماء صورة الإنسان الكامل الذي هو للحق بمنزلة ظل الشخص من الشخص، ورأى نفسه ناقصا عن تلك الدرجة ... فعلم ... أن الكمال في الإنسان الكامل بالفعل، وهو في العقل الأول بالقوة، وما كان بالفعل والقوة أكمل في الوجود ممن هو بالقوة دون الفعل.(٧٤)

وهذه العلاقة بين العقل الأول، والإنسان الكامل إنما هي علاقة العقل الأول بالحقيقة المحمدية (الروح الإنساني الكلي القديم). فالعقل الأول ظاهر الحقيقة المحمدية، وهي باطنه. وشأن العلاقة بينهما شأن العلاقة بين الذات الإلهية، والأسماء والصفات الإلهية. وهذه هي علاقة الألف الخط بالهمزة النطق في الألف المقطوعة (التي هي في حقيقة الأمر همزة).

هوامش

١- أحمد أمين، **فيض الخاطر** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٣)، ج٤، ص٦٤.
٢- **المرجع نفسه**، ص٦٥ .
٣- منصف عبد الحق، **الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محيي الدين بن عربي)**، ط١ (الرباط : دار منشورات عكاظ ، ١٩٨٨)، ص٦، ٧، ٩ .
٤- **المرجع نفسه**، ص ١٦ - ١٧ .
٥- **المرجع نفسه**، ص٦٢، ٩٤، ٩٥ .
٦- مفهوم التأويل هنا يتجاوز الحدود الإبستمولوجية، حيث يصبح نمطا من أنماط حضور الإنسان داخل العالم، لذا يقترح المؤلف إطلاق لفظ "الهيرمينوطيقا الصوفية"، بدلا من لفظ التأويل حيث تتجاوز هذه "الهيرمينوطيقا" حدود المجال المعرفي إلى ما يسميه

ريكور "أنطولوجيا الفهم"، أي ربط المعرفة الإنسانية (تأويل / فهم / علم) بمجال الوجود بصفة عامة، ومواقف الإنسان الموجودة داخل ذلك المجال الوجودي . إن الهيرمينوطيقا بهذا المعنى لا تلغي مسألة المعرفة، ولكنها تخرج عن حدودها الخاصة لتربطها بمجال أوسع هو مجال الإنسان، وعلاقته بالوجود واللغة والثقافة. انظر : منصف عبد الحق، **المرجع نفسه**، ص٥٥، ٨٠، ٧٨ .

٧- **المرجع نفسه**، ص٢٣٥ - ٢٣٦ .

٨- نصر أبو زيد، **فلسفة التأويل عند محيي الدين بن عربي** (بيروت : درار التنوير، ١٩٨٣)، ص٢٦٤، ٢٧٥ .

٩- منصف عبد الحق، **المرجع نفسه**، ص٥٨، ٥٩ . وراجع أيضا : ابن عربي، **الفتوحات المكية** (بيروت : دار صادر، د.ت.)، ج١، ص١٠١.

١٠- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج١ ، ص٦٠، ٦٢ .

١١- سنعود للحديث عن علاقة الهمزة بالألف فيما بعد .

١٢- آية رقم ٢ ، سورة البقرة / مدنية / سورة رقم (٢) .

١٣- آية رقم١ ، سورة القلم / مكية / سورة رقم ٦٨ .

١٤- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٥٩ - ٦٠ .

١٥- بالطبع يدور حديث ابن عربي هنا على مستوى الشكل الكتابي للحرف الذي هو لغويا (همزة) لا ألف مد .

١٦- يفرق ابن عربي بين درجتين من الوجود، الوجود الأصلي، وهو للحق دون سواه من حيث ذاته وأسمائه وصفاته، والوجود المجازي (المستفاد / المضاف / المعار) وهو للموجودات. فالعدم هو جوهر الموجودات، والوجود لها خلعة مستفادة من الحق، يمنحها إياها وقتما يشاء ويأخذها وقتما يشاء .

١٧- يعتبر ابن عربي أن للعالم مراحل متعددة في الوجود : مرحلة الثبوت، وهي مرحلة وجوده في العلم الإلهي القديم، وهنا يكون العالم بمثابة الظل المباشر للحق؛ ومرحلة الوجود، وهي مرحلة الوجود الحسي في عالم الشهادة . وهنا يكون العالم بمثابة ظل للظل، كما أن الإنسان الكامل يعد الظل المباشر للحق من حيث توازيه مع عالم الخيال برزخياً بحكم وساطة كليهما وجوديا ومعرفيا بين الله والعالم. والعالم ظل الظل لأنه ظل للإنسان الكامل، ففيه تفرقت حقائق الألوهة على حين اجتمعت في الإنسان الكامل، فعلاقة الحق بالخلق هي علاقة الشخص بالظل عبر النور، فهذه إحدى الصور التي استخدمها لتوضيح هذه العلاقة .

١٨- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٥٣ .

١٩- **المرجع السابق**، ج ٤، ص٢٠٨ - ٢٠٩ .

٢٠- **المرجع السابق**، ج ١، ص٦٠ - ٦٢ .

٢١- لا ينبغي أن يوقعنا هذا في إحساس بالتناقض، حيث أن الألف ظاهرة في البداية خفية في النون على مستوى الكتابة، وذلك لأن قانون العلاقة (علاقة الظاهر والباطن بين الحق والخلق) عكسي فالذات الإلهية حين تظهر تخفي المخلوقات، والعكس صحيح، فالمقصود هنا بالظهور والبطون هو بطون وظهور الموجودات .

٢٢- **المرجع السابق**، ج ١، ص٦١ - ٦٢ .

٢٣- نصر أبو زيد، **فلسفة التأويل**، ص١٠٢ .

٢٤- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٢٩٥. وراجع له أيضا : **عقلة المستوفز**، تحقيق : ليدن ينبرج (١٣٣٩ هـ) (في مسجلد واحد مع إنشاء الدوائر، والتدبيرات الإلهية)، ص٥٥ . وكذلك : **كتاب الميم والواو والنون**، ضمن مجموعة الرسائل التسعة وعشرين (بيروت : دار إحياء التراث العربي، د . ت).

٢٥- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٦٣ .

٢٦- **المرجع السابق**، ج ٢، ص١٠٤ .

٢٧- **المرجع السابق**، ج ٣، ص٤٥٥ .

٢٨- **المرجع السابق**، ج ١، ص٦٣ .

٢٩- **المرجع السابق**، ج ١، ص٦٣ .

٣٠- **المرجع السابق**، ج ٣، ص١٥٧ .

٣١- ابن عربي، **مواقع النجوم** (القاهرة : محمد على صبيح، ١٩٦٥م)، ص٢ .
٣٢- ابن عربي، "كتاب الميم والواو والنون"، ضمن **مجموعة الرسائل**، ص٦٧ .
٣٣- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٦٠ - ٦٢ .
٣٤- يرى ابن عربي أن المعرفة من قبل الذات العارفة بموضوع المعرفة لا بد أن تتم في ظل التجانس أو التناسب. والتجانس هو أن يكون موضوع المعرفة من جنس الذات العارفة وجوديا، أما التناسب فهو التشارك الصفاتي بين الذات والموضوع . وكلا الأمرين ليس واردا في علاقة الذات المحض المفارقة بالعالم والإنسان . راجع : هالة أحمد فؤاد، "الإنسان الكامل عند محيي الدين بن عربي"، رسالة ماجستير مخطوطة، ١٩٩٠م، ص١٠٣، ١٢٩ .
٣٥- ابن عربي، "كتاب الجلال والجمال"، ضمن **مجموعة الرسائل**، ص٢ - ٣ .
٣٦- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج١، ص٤١ - ٤٦؛ ج٤، ص ٢٠٨ - ٢٠٩. وراجع له أيضا: **فصوص الحكم**، تحقيق : أبو العلا عفيفي (بيروت : دار الكتاب العربي، ١٩٤٦)، ص٥٤ - ٥٦.
٣٧- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ٤، ص٣٧٢ .
٣٨- هالة فؤاد، "الإنسان الكامل"، ص٣١٠، ٣٢٦ .
٣٩- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٦٠، ٦٢ .
٤٠- **المرجع السابق**، ج١، ص١٠٦ .
٤١- العارفون هنا من كل الجنسيات والأديان في ظل وحدة الأديان، ووحدة الأصل الإلهي .
٤٢- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ٢، ص١٢٢ .
٤٣- **المرجع السابق**، ج ١، ص١٢٢ .
٤٤- **المرجع السابق**، ج ١، ص٧٨ .
٤٥- **المرجع السابق**، ج ١، ص٤٦ .
٤٦- **المرجع السابق**، ج١، ص٥٦ .
٤٧- **المرجع السابق**، ج ٢، ص١٢٢ .
٤٨- ابن منظور، **لسان العرب** (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧٩م)، مادة قوم .
٤٩- **المرجع السابق**، مادة قوم .
٥٠- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ٢، ص٢١٧ .
٥١- هالة فؤاد، "الإنسان الكامل"، ص٣ .
٥٢- على غرار العلاقة بين الدال والمدلول في علوم اللغة الحديثة لسنا بإزاء لغة تواضعية بشرية، بل نحن إزاء مظهر إنساني للغة الإلهية التي لا مجال فيها للاعتباط .
٥٣- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ٢، ص٥٦٣ .
٥٤- ابن منظور، **المرجع السابق**، مادة قوم/ علل .
٥٥- يمكن الإطلاع على مزيد من التفاصيل في هذا الصدد : نصر أبو زيد، **فلسفة التأويل**، ص٣١٧ - ٣٢٢ .
٥٦- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص١٠٦ .
٥٧- **المرجع السابق**، ج ١، ص٦٢ .
٥٨- **المرجع نفسه** .
٥٩- (باء/ تاء/ ثاء/ حاء/ خاء/ دال/ ذال/ راء/ زاء/ صاد/ ضاد/ طاء/ ظاء/ فاء/ قاف/ كاف/ لام/ هاء/ واو/ ياء) .
٦٠- نصر أبو زيد، **فلسفة التأويل**، ص٣٢٠ .
٦١- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ٢، ص١٢٢ - ١٢٣ .
٦٢- **المرجع السابق**، ج ٢، ص٦٢ .
٦٣- ابن خلدون، **المقدمة** (القاهرة : دار نهضة مصر، د. ت.)، ص٤٢٩ .
٦٤- ابن عربي، "كتاب الألف"، ضمن **مجموعة الرسائل**، ص١٢ - ١٣ .
٦٥- **المرجع نفسه**.
٦٦- هالة أحمد فؤاد، "الإنسان الكامل"، ص٣١٠ - ٣٢٦ .
٦٧- **المرجع السابق**، ص١١٧ - ١١٩ .
٦٨- ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج ١، ص٢٥٣ .

٦٩- المرجع السابق، ج١، ص٦٥ .
٧٠- المرجع السابق، ج ١، ص٦٠ - ٦٢ .
٧١- المرجع نفسه .
٧٢- المرجع السابق، ج ١، ص٧٨ .
٧٣- المرجع السابق، ج ١، ص١٩٠ - ١٩١ .
٧٤- المرجع السابق، ج ٣، ص٤٣٠ .

"كأن" بين التشخيص والتشبيه

سعاد المانع

أ- مقدمة

ألفت كتب البلاغة العربية أن تشير إلى "كأن" ضمن أدوات التشبيه. وقد توليها نوعا من الاهتمام فتذكر أن "كأن" تفيد توكيد التشبيه، وبالتالى تصبح جملة "كأن زيدا الأسد" أكثر توكيداً للتشبيه من جملة "زيد كالأسد". ولكن كتب البلاغة تهمل أمثلة شعرية كثيرة تظهر فيها "كأن" ولايظهر فيها طرفان متمايزان للتشبيه مثل قول كثير :

أريد لأنسى ذكرها فكأنمـــا تَمَثَّلُ لي ليلى بكل سبيــــل

كما تهمل أمثلة تظهر فيها الاستعارة أو التشخيص مقترنة بـ"كأن" مثل قول المتنبي :

- حبيب كأن الحسن كان يحبه فآثره أوجار في الحسن قاسمــه
- كأن نجوم الليل خافت مغاره مدت عليها من عجاجته حجبا[1]

تبدو في هذين البيتين سمتان إحداهما : اقتران التشخيص بـ"كأن"، والثانية صعوبة تمييز طرفين يمثلان المشبه والمشبه به، إذا ما التزمنا بما يذكره جمهور البلاغيين من أن "كأن" ترد للتشبيه دوما.[2]

إن استعمال "كأن" في البيتين السابقين يختلف عن استعمالها المألوف في التشبيه حين يكون الطرفان مما يرى بوضوح مثل البيت التالي للمتنبي :

كأن بنات نعش في دجاهـــا خرائد سافرات فـــــي حــداد
(٢/١٣٧)

هنا من الواضح أن "المشبه" هو "بنات نعش في دجاها" والمشبه به هو "خرائد سافرات في حداد". وكذلك في قوله :

وجيش يثني كل طود كأنــه خريق رياح واجهت غصنا رطبـــا
(٤٣/٤٧٩)

نجد "المشبه" هو "جيش يثني كل طود" والمشبه به هو "خريق رياح واجهت غصنا رطبا" ويمكن ملاحظة أن المشبه يحتوي على تركيب استعاري في الجملة "يثني كل طود" ولكن الاستعارة هنا لا تتصل بـ"كأن" ولاتغير شيئا في التمايز بين الطرفين.[٣] كذلك يمكن ملاحظة أن هناك أنماطا من استعمالات "كأن" يصعب فيها تمييز طرفين للتشبيه وإن كانت لاتحتوي استعارة : مثل البيت السابق لكثير.

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تَمثَّل لي ليلى بكل سبيل[٤]

لايظهر في هذا النمط طرفان متمايزان للتشبيه. ومع أنه يمكن التأول بأن تذكر الشاعر الدائم لليلى هو مثل أن تكون صورتها موجودة في كل مكان. ولكن هذا التأول فيه تعسف والشاعر لايشبه تذكره لها بصورتها الموجودة في كل مكان، وإنما هو يقول أينما ذهبت فخيال ليلى ماثل أمامي، وخيال ليلى هذا الماثل في كل مكان هو ما يجعل محاولة الشاعر للنسيان تفشل و"كأنما" هنا تقوم بدور الحاجز بين الحقيقة والخيال، بين الواقع وبين أحاسيس الشاعر وخيالاته. ومع أن اسناد الفعل "تَمَثَّلَ" إلى "ليلى" وليس إلى الشاعر "أتمثل ليلى" أو لخياله "يتمثل خيالي" يعطي ليلى قدرة خارقة تجعلها غير البشر، إلا أن هذا المثال يظل ضمن استعمالات "كأن" التي تخلو من التشخيص أو الاستعارة ومن هنا لن نتوقف لديه.[٥]

ولايهدف هذا البحث إلى حصر أنماط استعمالات "كأن" ولكنه بصدد دراسة النمط الذي تتداخل فيه الاستعارة والتشخيص والذي يمثله بيتا المتنبي السابقان. إن وجود هذه الظاهرة يثير التساؤل عن دلالات "كأن"، كما يثير التساؤل عما إذا كان النقاد والبلاغيون قد نظروا إلى هذه الاستعمالات على أنها تمثل نمطا خاصا يختلف عن أنماط التشبيه الأخرى في "كأن".

٢ ـ دلالات كأن

يذكر ابن هشام (ت ٧٦١هـ) أن معنى "كأن" "الغالب عليها، والمتفق عليه – التشبيه وهذا المعنى أطلقه الجمهور لكأن."[٦] ويذكر ابن جني (ت ٣٩٢هـ) في كتابه **الخصائص** أن "كأن" تأتي مبالغة في توكيد الشبه.[٧] ويذكر المرادي (ت ٧٤٩هـ) في كتابه **الجني الداني في حروف المعاني** إن أكثر النحويين البصريين لايثبتون لـ"كأن" معنى غير معنى التشبيه.[٨] ولكن من ناحية أخرى نجد أن جماعة من النحويين يرون غير هذا الرأي، منهم ابن السيد البطليوسي (ت ٥٢١هـ) الذي يرى أن معنى التشبيه لايكون لـ"كأن" إلا إذا كان خبرها اسما جامدا "فإنْ كان خبرها فعلا أو ظرفا أو جارا ومجرورا أو صفة من صفات اسمها كانت للظن نحو كأن زيدا قام، أو قائم، أو عندك، أو في الدار، لأن زيدا نفس القائم ونفس المستقر، والشيء لايشبه بنفسه."[٩] وكذلك الكوفيون والزجاجي يرون لـ"كأن" معاني أخرى إلى جانب التشبيه ومن هذه المعاني الشك والتحقيق والتقريب.[١٠] وكتب النحو والبلاغة المتأخرة التي تورد آراء هؤلاء العلماء تورد كذلك الردود على هذه الآراء.

ولقد ردوا الرأي الذي ينفي التشبيه عن "كأن" إذا كان خبرها ليس اسما جامدا بقولهم أنه "إذا قلت كأن زيدا قائم، كنت قد شبهت زيدا وهو غير قائم به قائما. والشيء يشبه في حالة ما به في حالة أخرى."[١١] وعموما نجد أن العلماء الذين لحظوا وجود معان لـ"كأن" إلى

جانب معنى التشبيه أهملت آراؤهم هذه، أمام سطوة ما استقر عليه رأي الجمهور من أن "كأن" للتشبيه على الإطلاق.

عند الرجوع إلى ما ذكره النقاد والبلاغيون عن "كأن" نجد أن كثيراً من كتب النقد والبلاغة القديمة لاتتوقف لدى كلمات التشبيه، أو تشير إليها إشارة عابرة.(١٢) ولكن نجد من الذين وقفوا لدى هذه الكلمات ابن طباطبا، وهو يذكر أن "الكاف" و"كأن" تستعملان للتشبيه الصادق، أما ما قارب الصدق فيستعمل فيه "تراه أو تخاله أو يكاد."(١٣) وابن طباطبا هنا يساوي بين "الكاف"، و"كأن" في كونها تستعمل في التشبيه الصادق، في حين أنه يضع الأفعال، تراه وتخاله ويكاد، في مرتبة أخرى، إذ هي تستعمل في ما قارب الصدق. ومايقصده ابن طباطبا في الصدق في التشبيه، هو تعدد نواحي التشابه بين المشبه والمشبه به، مثل التشابه في صفات اللون والصوت والحركة والمعنى. وهو يقول "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه"(١٤) وعلى هذا الأساس نجده يرى أن "أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى."(١٥) وبغض النظر عن أن مفهوم ابن طباطبا للصدق في التشبيه بحاجة إلى نقاش، إلا أنه لايمكن تطبيقه على أمثلتنا مناط البحث إذ هي لايوجد فيها طرفان متمايزان للتشبيه.

ويعرض عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في كتابه **دلائل الاعجاز** للتمييز بين "كأن" وبين كلمات التشبيه الأخرى في ثنايا حديثه عن اختلاف التأثير للمعنى في جملتين متشابهتين. يقول عبد القاهر "فإنك تقول 'زيد كالأسد' أو 'مثل الأسد' أو 'شبيه بالأسد' فتجد ذلك كله تشبيها غفلا ساذجا ثم تقول ' كأن زيدا الأسد' فيكون تشبيها أيضا، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه، بأن أفدت أنه من الشجاعة وشدة البأس وأن قلبه قلب لايخامره الذعر ولايدخله الروع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه."(١٦) إن عبد القاهر يجعل "كأن" تتميز عن بقية كلمات التشبيه بكونها تحمل الإيهام أن المشبه هو المشبه به. وفكرة الإيهام هنا قد لاتكون بعيدة عن فكرة الظن والحسبان والشك التي رآها بعض النحويين في معاني "كأن" وإن كان عبد القاهر لم يخص بها استعمالات معينة.

وتجدر ملاحظة أنه في تيار النقد الذي يرد ضمن شروح **كتاب الشعر** لأرسطو يقول ابن رشد "أن التشبيه هو ايقاع الشك،" "ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم [العرب] تقتضي الشك."(١٧) وابن رشد يذكر القول عن هذه "الحروف" مجملا دون تفصيل. وعندما عرض لهذه الحروف (أدوات التشبيه) في موضع آخر ذكر منها " كأن وإخال وما أشبه ذلك في لسان العرب."(١٨) ولعل هذين اللفظين " كأن وإخال" هما ما استمد منه ابن رشد فكرة الشك التي جعلها تشمل التشبيه بوجه عام.

ونجد أيضا لدى الزركشي وحازم القرطاجني ما يشبه هذا الرأي. يذكر الزركشي أن "كأن" أبلغ في الدلالة على الشبه ويقول "وبذلك جزم حازم في منهاج البلغاء وقال : وهي إنما تستعمل حيث يقوى الشبه حتى يكاد الرائي يشك في أن المشبه هو المشبه به أو غيره ولذلك قالت بلقيس ' كأنه هو'."(١٩)

يتضح مما سبق أن الدلالة الوحيدة لـ"كأن" التي لايوجد حولها خلاف هي دلالة التشبيه. أما الدلالات الأخرى فيراها بعض اللغويين ولايراها البعض الآخر. كذلك الأمر بالنسبة للنقاد

والبلاغيين فهم يشيرون إلى دلالتها في التشبيه وعندما يضيفون الإيهام إلى دلالتها كما هو الأمر لدى عبد القاهر، أو الشك كما وجدنا لدى ابن رشد، وحازم، والزركشي، لانجد أيا منهم يربط هذه الدلالة باستعمالات معينة وإنما تذكر لها هذه الدلالة على وجه الإطلاق. والفرق بين هؤلاء وبين ابن طباطبا هو أن هؤلاء يميزون "كأن" عن "الكاف" في حين أن ابن طباطبا ينظر إليهما على أنهما متساويان، وبالتالي ما كان متوقعا أن يلتمس لـ"كأن" استعمالات مختلفة.

ومع كل هذا يحسن القول أن آراء العلماء الذين لحظوا دلالات أخرى لـ"كأن" جديرة بأن يعاد فيها النظر، ذلك أن الاستعمالات الماثلة في هذا البحث تحمل مايدعو إلى إعادة النظر مرة أخرى في دلالات "كأن". ويمكن أن نشير إلى البيت التالي لابن المعتز :

وكأن الفجر حين رأى ليلة قاسية هابـــــا[٢٠]

لانجد في البيت مشبها ومشبها به وواضح أن الشاعر لايريد تشبيه الفجر بإنسان حين رأى ليلة قاسية هاب، وإنما هو يضفي على الفجر الذي طال الانتظار له سمة الشخص. فالفجر يحمل شعورا نحو الليلة وهو يراها "قاسية" مثلما أن الشاعر يراها "قاسية" ومن هنا هاب أن يتقدم نحوها. والبيت الذي يسبق هذا البيت يحمل تشخيصا للنجوم.

ووفود النجوم واقفة لاترى في الغرب أبوابا

مما يجعل تشخيص الفجر جزءا من هذه الصورة التي تبدو فيها "وفود النجم واقفة". وتظل "كأن" تحمل شيئا من ظنون الشاعر وتخيلاته حول السبب في عدم طلوع الفجر ولكنها لاتحمل تشبيها للفجر بشيء آخر.

ومن المحتمل أن يكون سبب اصرار النحاة واللغويين الذين تشبثوا برأيهم حول أن "كأن" تفيد الشبه وحده، هو علمهم أن الأفعال التي قيل أن "كأن" تحمل معانيها مثل ظن وحسب وخال، تقع هي نفسها ضمن الفاظ التشبيه أحيانا.

ولكن يمكن القول أن السياقات التي تؤدي فيها هذه الافعال دلالة التشبيه غير السياقات التي تؤدي فيها معاني أخرى. ومع ذلك فإن ملاحظة اختلاف الدلالات عند اختلاف السياق يصعب القول أنها كانت تغيب عن أذهان اللغويين القدماء خاصة أولئك الذين عرضوا لتفسير الألفاظ في القرآن الكريم أو في الشعر القديم.

وليس هنا مجال نقاش آراء النحويين واللغويين وكيفية نظرتهم للدلالات وعلاقتها بالسياق وإن كان هذا بحاجة إلى دراسة جادة من المتخصصين في اللغويات. ولكن هذا لايحول دون القول أن المثال النموذجي " كأن زيدا قائم" الذي اعتمده جماعة النحويين الذين ردوا على رأي ابن البطليوسي – كما سبقت الاشارة إلى ذلك – هو مثال مقطوع من السياق. وحين قالوا أنه يفيد التشبيه لأن حال زيد وهو غير قائم، يشبه بحاله وهو قائم، نظروا إليه من زاوية واحدة ولم ينظروا إلى السياقات المختلفة التي يمكن أن يرد فيها، ومن ثم مدى تغير دلالته عند تغير السياق. ومن الطبيعي أن التراكيب في دلالتها تظل مرتبطة بالسياقات التي ترد فيها كما أن الاستعمالات المجازية تؤدي إلى تغير في الدلالة. ومن هنا

لايمكن القول، على سبيل المثال، في بيت ابن المعتز السابق، إن حال الفجر وهو (لا يهاب الإقدام على الليل) يشبهه الشاعر بحاله (وهو يهاب الإقدام). فليس للفجر بطبيعة الحال حالان إحداهما الهيبة والأخرى عدم الهيبة.

٣ـ استعمالات كأن التي يتداخل فيها التشخيص أو الاستعارة ومدى ورودها في الشعر القديم

عند تتبع أبواب التشبيه في التراث العربي لدى المبرد (ت ٢٨٥هـ) في كتابه **الكامل**، وثعلب (ت ٢٩١هـ) في كتابه **قواعد الشعر**، وابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) في كتابه **كتاب البديع**، لاتكاد نجد في أبواب التشبيه هذه شواهد لـ"كأن" يتداخل فيها التشخيص أو الاستعارة. كذلك عند تتبع أبواب التشبيه لدى من تلاهم ومنهم ابن طباطبا (ت ٣٣٢هـ) في كتابه **عيار الشعر**، وقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) في كتابه **نقد الشعر**، والرماني (ت ٣٨٦هـ) في كتابه **النكت**، والحاتمي (ت ٣٨٨هـ) في كتابه **حلية المحاضرة**، نجد أن أمثلة التشبيه لديهم تحمل مشبها ومشبها به واضحين. ولاتكاد نجد شذوذا على هذا إلا في بيت أو بيتين، مثل البيت التالي لكعب بن زهير الذي يمثل استثناءً وحيداً ضمن شواهد ابن طباطبا :

وليلة مشتاق كأن نجومهـــــا تفرقن منها في طيالسة خضـــر

ولكن ابن طباطبا لم يتوقف ليبدي رأيا في البيت. وكذلك هذا البيت لطرفه بن العبد الذي ورد ضمن شواهد الحاتمي :

ووجه كأن الشمس ألقت قناعها عليه نقي اللون لم يتخـــــدد[٢١]

ولكن الحاتمي أيضا لم يعلق على البيت بشيء.

إن عدم ورود أمثلة لاستعمالات "كأن" التي تتداخل فيها الاستعارة أو التشخيص في معظم أبواب التشبيه في الكتب السابقة وورودها بنسبة ضئيلة جدا في عدد قليل من هذه الكتب، قد يومىء إلى قلة وجود هذا النمط من التراكيب في الشعر القديم. وقد تتبعت تراكيب "كأن" في خمس وخمسين قصيدة من **المفضليات**، ولم أجد فيها أمثلة مشابهة للنمط الذي يتداخل فيه الاستعارة أو التشخيص. وهذا قد يرجح احتمال قلة استعمالها في الشعر القديم على هذا النحو.[٢٢]

وعند مراجعة ما كتب عن الصورة لدى ثلاثة من الشعراء القدماء الذين ينتمون إلى فترات زمنية مختلفة وهم زهير بن أبي سلمى، وبشار بن برد، وأبو تمام نجد هناك بعض ملاحظات تتعلق باستعمالهم لأدوات التشبيه. فقد ذكر عبد القادر الرباعي أن استعمالات "كأن" لاتزيد إلا قليلا عن استعمال "الكاف" لدى زهير بن أبي سلمى. كما ذكر أن هناك صورا معينة ترد مع "كأن" ولاترد مع "الكاف" وعلى العكس من ذلك فإن هناك صورا ترد مع "الكاف" ولاترد مع "كأن". لكن الباحث لم يتطرق إلى التراكيب المختلفة التى ترد مع "كأن"، أو مدى وجود الاستعارة أو التشخيص في هذه التراكيب.[٢٣] وفي دراسة الباحث نفسه

للصورة الشعرية عند أبي تمام نجده يشير إلى أن استعمال أداة التشبيه "كأن" بارز لدى أبي تمام إذ "هو يلح عليها ويغلبها على غيرها من الأدوات". وقد توقف الباحث ليفسر سبب الإلحاح على "كأن" أنه نابع من اتصافها بالتوكيد الذي أشار إليه القدماء، وأنها "تبقي على الحدود متلاصقة فهناك فرق كبير بين أن أقول (هم كالأنعام) و(كأنهم الأنعام)" وأنها لذلك أقدر على تحقيق عمق أكبر للصورة.(٢٤) ولم يتطرق الباحث هنا أيضا للإشارة إلى التراكيب المختلفة مع "كأن" ولا لمدى اتصالها بالاستعارة والتشخيص في شعر أبي تمام. وما يعنينا هنا هو ملاحظة بروز استعمال "كأن" لدى أبي تمام في حين أنها كانت ترد بنسبة زيادة طفيفة عن استعمال "الكاف" لدى زهير بن أبي سلمى.

عند النظر في استعمالات بشار لـ"كأن"، وبشار يمثل مرحلة وسطى بين الشاعرين السابقين، ويمثل مرحلة البدء فيما عرف بالشعر المحدث، نجد كما تذكر ألفت الروبي أن استعمال "الكاف" لدى بشار أكثر قليلاً من استعمال "كأن". وهذا قد يأتي عكس افتراضنا، ولكن يمكن ملاحظة أن الباحثة جعلت الأداة "كأنما" مستقلة عن "كأن" وهذا قلل من إحصاء "كأن". على أن مايعنينا هنا هو تزايد الاستعمالات المتصلة بأمثلتنا وليس مجرد زيادة ورود "كأن". وقد نظرت الباحثة في استعمالات الشاعر للأدوات واتصالها بالتراكيب اللغوية والبيانية. ومن ثم وقفت عند بعض التراكيب اللغوية التي تتصل بـ"كأن"، وحللت نماذج منها، ولكن النماذج التي أوردتها لاتحتوي استعارة ولاتشخيصا. ومع أن الباحثة توقفت في مواضع أخرى عند التداخل بين الاستعارة والتشبيه إلا أنها لم تتطرق لظهور "كأن" مع الاستعارة أو التشخيص.(٢٥) ويحتمل أن يكون هذا غير ظاهر في استعمالات "كأن" في شعر بشار وإلا للفت ذلك نظر الباحثة خاصة أنها كانت تتبع التراكيب النحوية ومدى اتصالها بالصورة البيانية.(٢٦)

ونستخلص مما سبق أن استعمال الأداة "كأن" لدى زهير بن أبي سلمى، وبشار بن برد، يظهر بنسبة متقاربة. لكنه يزيد زيادة كبيرة عند أبي تمام. وزيادة استعمال "كأن" في شعر أبي تمام، تحتمل أنها تحوي جانبا من استعمالات "كأن" مناط البحث، خاصة حين نلحظ أن عددا من استعاراته المشهورة كانت ترد في تركيب يحوي "كأن". كما سنشير إلى ذلك فيما بعد.

وعند تتبع شعر المتنبي نجد هذه الاستعمالات ترد بصورة تلفت النظر، وهنا بعض الأبيات التي حوت هذه الاستعمالات :

أهم بشيء والليالي كأنها ... تطاردني عن كونه وأطارد
(٤٦٢ / ٩)

حقرت الردينيات حتى طرحتها ... وحتى كأن السيف للرمح شاتم
(٥٥٢ / ٢٢)

ويرجعها حمرا كأن صحيحها ... يبكي دما من رحمة المتدقق
(٥٠١ / ١٩)

تجانف عن ذات اليمن كأنها ... ترق لميا فارقين وترحم
(٤٤٣ / ٣٣)

والطعن شزر والأرض واجفة ... كأنما في فؤادها وهل
(٢١٣ / ٢٢)

كأن القسي العاصيات تطيعه هوى أو بها في غير أنمله زهـــد
(٢٣ / ٣٠٠)

كأن الحزن مشغوف بقلبي فساعة هجرها يجد الوصالا
(١١ / ٢١٨)

كأن سهاد العين يعشق مقلتي فبينهما في كل هجر لنا وصل
(١٠ / ٦٨)

كأنما قدها إذا انفتلت سكران من خمر طرفها ثمل
(٣ / ٢١٠)

مال كأن غراب البين يرقبه فكلما قيل هذا مجتد نعبا
(٢٣ / ١٥٨)

تولوا بغتة فكأن بينا تهيبني ففاجأني اغتيالا
(٢ / ٢١٦)

رقت مضاربه فهن كأنما يبدين من عشق الرقاب نحولا
(١٦ / ٢٢٦)

وقد بلغ عدد مرات استعمال المتنبي "لـ"كأن" و"كأنما" ٢٧٥ مرة وردت منها استعمالات مثل الأبيات السابقة ٥٠ مرة، على أنه تجدر الملاحظة أن هذا الرقم لايشمل الأبيات التي لاتحوي تشخيصا أو استعارة. مثل قوله عن الخيل في النهر :

تراه كأن الماء مر بجسمه وأقبل رأس وحده وتليل
(٣١ / ٥١٨)

وقوله يرثي ابن سيف الدولة :

كأنك أبصرت الذي بي وخفته إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل
(٢ / ٤٠٨)

وقوله عن نفسه :

وكأنا لم يرض فينا بريب الدهر حتى أعانه من أعانا
(٤/ ٦٧١)

كما أنه لايشمل الأبيات التي تحوي تشخيصا أو استعارة، ولكن التشبيه يظهر واضحا فيها، مثل قول المتنبي عن سيف الدولة :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
(٢٢ / ٥٢٢)

فوجود الاستعارة في التركيب الذي يحوي "كأن" في الشطر الثاني، لايغير شيئا من وجود طرفين متمايزين للتشبيه. أحدهما وقوف الممدوح وسط خطر المعركة يحيط به الموت

من كل جانب وهو مطمئن، والآخر وجود الممدوح في جفن الردى والردى نائم.

وعند النظر في شعر أبي العلاء المعري، نجد مثل هذه الاستعمالات تظهر في ديوانه **سقط الزند**، ولكن ليس بمثل الوضوح الذي تظهر به في شعر المتنبي. فهو مع أنه استعمل "كأن" ٨٧ مرة (في ما يزيد على نصف شعره في **سقط الزند**)[(٢٧)] لانجد استعمالات مماثلة لموضوعنا إلا تسع مرات. وهذه النسبة أقل مما هي عند المتنبي. وقد يكون هذا التفاوت في استعمالها بين أبي العلاء المعري والمتنبي، هو مجرد تفاوت في طريقة كل من الشاعرين. وعلى كل يظل افتراض أن استعمالات "كأن" على هذه الصورة زادت لدى الشعراء المحدثين بحاجة إلى بحث يتتبع تطور استعمال "كأن" والتراكيب المتصلة بها.[(٢٨)] وإلا فإنه لايمكن القطع بزيادتها لدى المحدثين، على أنه تجدر الملاحظة أيضا أن عددا من التراكيب التي تجيء مع "كأن" في الشعر القديم، وهناك نماذج لها في **المفضليات**، لم تعد تستعمل في الشعر المحدث أو لم تعد شائعة الاستعمال فيه.

٤ ـ ملاحظة القدماء الاستعارات في هذه التراكيب

عند تتبع شواهد الاستعارة في كتب النقد القديم، نجد في بعض هذه الشواهد (وإن ظلت ضئيلة العدد) أمثلة من تراكيب "كأن" التي يتداخل فيها التشخيص أو الاستعارة. وتوجد هذه الأمثلة، التي لاتتجاوز أحيانا شاهدا واحدا، لدى كل من الآمدي (ت ٣٧٠ هـ)، وعلي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥هـ) وابن سنان الخفاجي (ت ٤٢٦ هـ)، وأسامة بن منقذ (ت ٤٤٨ هـ).

أورد الآمدي في نقاشه للاستعارات السيئة لدى أبي تمام عددا من الاستعارات التي يعيبها على أبي تمام، ضمنها أربعة أبيات ترد فيها "كأن" في استعمالات مشابهة.

تروح علينا كل يوم وتغتدي   خطوب كأن الدهر منهم يصرع
إذاً للبستم عار دهر كـأنما   لياليه من بين الليالي عوارك
كأنني حين جردت الرجاء له   عضبا صببت به ماء على الزمن
فكأن فارسه يصرف إذ بدا   في متنه ابنا للصباح الأبلق[(٢٩)]

ويعلق الآمدي على استعارات أبي تمام وضمنها الأبيات السابقة بقوله "فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر أخدعا، ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع (...) والليالى كأنها عوارك، والزمان كأنه صب عليه ماء، والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة (والغثاثة) والبعد عن الصواب."[(٣٠)] ومع أن الآمدي لم يعرض لقضية اتصال هذه الاستعارات بـ"كأن"، إلا أنه يلفت النظر أنه رآها استعارات ولم يعدها تشبيهات. فهو لم ير أن الشاعر يشبه الدهر بإنسان يصرع، ويشبه ليالي الدهر بنساء عوارك مثلا. واستعمال الآمدي للفظ "كأن" في ثنايا إشارته لهذه التراكيب يبعد أن يكون قصد به التشبيه ما دام قد نص أن هذه استعارات. ولكن يبدو أن استعماله لـ"كأن" هنا هو مجرد إعادة لنص لفظ أبي تمام، وهذا كما يبدو لايتناقض مع اعتبار هذه الاستعمالات استعارات. ولقد ألف شراح الشعر أن يستعملوا "كأنما" أو "كأن" في سياق شرحهم للاستعارات أو

التشخيص.[٣١]

ويرد أحد الأبيات السابقة وهو "كأنني حين جردت ..." لدى القاضي الجرجاني في مجال سرد الاستعارات السيئة في شعر أبي تمام ولكنه لم يعلق عليه بأي تعليق خاص ولم يعرض بطبيعة الحال لاستعمال "كأن".[٣٢] ونجد هذا البيت نفسه "كأنني حين جردت الرجاء" يورده أبو هلال العسكري ضمن بعيد التشبيه، ويصفه بالبرود "ولايكاد يرى تشبيه أبرد من هذا."[٣٣] في الوقت ذاته نجده يورد ضمن رديء الاستعارة ما أورده الآمدي "كأن الدهر منهن يصرع" و"كأن فارسه ابنا للصباح الأبلق." كذلك يورد قول أبي تمام في **كتاب الصناعتين** (ص ٣٠٣):

كانوا رداء زمانهم فتصدعـــوا   فكأنما لبس الزمان الصوفا

وقوله في **كتاب الصناعتين** (ص ٣٠٥) :

كأن المجد قــــد خرفـــــــا

ولايعلق العسكري بشيء يوضح الفرق لديه بين هذه الأبيات وبين البيت "كأنني حين جردت ..." الذي أورده ضمن بعيد التشبيه.

كذلك لم يتطرق إلى اتصال "كأن" بالاستعارات إنما هو يورد تعليقا عاما يشبهه، أو لعله مأخوذ، مما قيل من قبل عن انتقاد استعارات أبي تمام "وقد جنى أبو تمام على نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسان عائبه وأكد له الحجة على نفسه، واختيارات الناس مختلفة بحسب اختلاف صورهم وألوانهم" (**كتاب الصناعتين**، ص ٣٠٦).

وتجدر هنا الملاحظة أن العسكري أورد ضمن شواهد الاستعارة الحسنة الشطر الثاني من هذا البيت لمسلم بن الوليد (**كتاب الصناعتين**، ص ٢٨٨) :

موف على مهج في يوم ذي رهج   كأنه أجل يسعى إلى أمــل

وبيت أبي نواس (**كتاب الصناعتين**، ص ٢٩٥):

وكأنما يتلــو طـــرائــــدها   نجم تواتر في قفا نجــــم

والاستعارة في كلا الشاهدين ترد ضمن تركيب يحتوي "كأن" أو "كأنما"، ولكنه لم يقف لديه وقفة خاصة. ولاأستطيع أن أجد تفسيرا لورود البيت "كأني حين جردت الرجاء ..." ضمن التشبيه لدى العسكري، وورود هذه الأبيات المشابهة له ضمن الاستعارة، إلا أنه نوع من الاضطراب في تصنيف هذه الاستعمالات.

يورد ابن سنان الخفاجي (ت ٤٢٦هـ) البيتين التاليين، وأحدهما للشريف الرضي :

والحـــب داء يضمحـــل كأنمـــا   ترغو رواحله بغير لغـــام

والآخر لأبي العلاء المعري :

وكأن حبك قال حظك في السرى   فالطم بأيدي العيس وجه السبسب[٣٤]

ويبدي ابن سنان انتقاده للبيت الأول. وهو إذ يقارنه باستعارة زهير "وعري أفراس الصبا ورواحله" يرى "أنه أبعد منه لأنه بنى عليه أمرا آخر غير قريب، وهو قوله - إن رواحل الصبا ترغو ولا لغام لها - وهذا المذهب الرديء في الاستعارة". ويقف لدى البيت الثاني ممتدحا الاستعارة فيه بأنها "من الاستعارة المحمودة التي كأنها حقيقة." ولكن من خلال شواهد الاستعارة التي جاء البيت ضمنها وقد شملت تجسيدا للمستعار له مثل "أنف الكبرياء" و"مناخر البدر"[٣٥] يبدو أن ابن سنان هنا يقصد الاستعارة في "فالطم ... وجه السبسب" ولايقصد التشخيص في "كأن حبك قال ... ." ومن هنا لايبدو للاستعارة علاقة بـ"كأن".

كذلك يورد أسامة بن منقذ (ت ٤٤٨ هـ) في كتابه **البديع في نقد الشعر**، ضمن شواهد الاستعارة، بيتين يحتويان "كأن". أحدهما : بيت طرفة بن العبد الذي سبقت الاشارة أن الحاتمي أورده ضمن التشبيهات.

ووجه كأن الشمس حلت رداءها   عليه نقي اللون لم يتخدد

وبيت أبي تمام :

ليالي نحن في غفلات عيش   كأن الدهر عنا في وثاق

ولانجد لدي أسامة مايوضح إن كان يقصد الاستعارة في بيت أبي تمام في نسبة الغفلة للعيش، أو في كون الدهر في وثاق، أو أنه قصدهما معا.[٣٦]

ومع أن أسامة بن منقذ ليس من المنظرين للشعر، ولم يدع هو لنفسه شيئاً من ذلك لكن أهميته تقع في كونه متبعا لمن سبقه. ولقد نص في مقدمة كتابه على الكتب التي اعتمد عليها في تأليفه لهذا الكتاب، وبعض هذه الكتب لم يصل الينا،[٣٧] من هنا يظل إيراد بيت طرفة ضمن الاستعارة يومىء إلى أن أحدا قبل أسامة قد عده استعارة وإلا لما أورده أسامة مع الاستعارات (إذا استبعدنا احتمال السهو أو الخطأ). ونجد أن محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨هـ) يشرح البيت بقوله أن الشمس "ألقت حسنها وبهجتها، فالرداء هنا الحسن والجمال، وروى أبو عبيدة : كأن الشمس ألقت قناعها عليه وهذا مَثَلٌ، يعني حسنها."[٣٨] وكلمة مثل، تستعمل لدى القدماء أحيانا بمعنى الاستعارة [٣٩] وقد نص بونيباكر Bonebakker أن أبا محمد القاسم الأنباري (ت ٣٠٥هـ وهو والد صاحبنا)[٤٠] كان يستعمل لفظ مثل للإشارة إلى الاستعارة.[٤١] وهذا يرجع أن ما أراده الأنباري هنا بكلمة "مثل" هو الاستعارة الموجودة في نسبة القناع أو الرداء للشمس ومهما يكن فإن الأنباري لم يفسر البيت على أنه من التشبيه.

من خلال ما سبق يبدو واضحا أن بعض القدماء لحظوا الاستعارات في تراكيب تحوي "كأن". وقد يمكن القول أن الاستعارة ترد أحيانا ضمن أحد طرفي التشبيه مثل بيت مسلم

ابن الوليد الذي سبقت الإشارة إليه :

موف على مهج في يوم ذي رهج   كأنه أجل يسعى إلى أمل

وأنهم لذلك لم يتوقفوا عند علاقة الاستعارة بـ"كأن"، لأن الاستعارة هنا لاتغير شيئا في بنية التشبيه وإن ظلت تتداخل معها. ولكن هذا القول لايستقيم عند النظر في بقية الاستعارات التي أوردها بعضهم مثل قول أبي تمام "كأن الدهر منهن يصرع" أو قول الشريف الرضي :

والحب داء يضمحل كأنما   ترغو رواحله بغير لغام

حيث تصبح الاستعارة عاملا أساسيا في التركيب في "كأن". ولكنهم كما رأينا لم يتوفقوا عند "كأن".

٥ ـ التخييل عند عبد القاهر الجرجاني وعلاقته بهذه التراكيب

يورد عبد القاهر الجرجاني بيتا للفرزدق يحتوي على "كأن" في سياق تفرقته بين التشبيه والاستعارة موضحا أنه لايمكن أن يكون استعارة :

قياما ينظرون إلى سعيد   كأنهمُ يرون به هلالا

ويعلق عبد القاهر على البيت "ولايتوهم أن هلالا استعارة لسعيد، لأن الحكم على الاسم بالاستعارة مع وجود التشبيه الصريح محال جار مجرى أن يكون كل اسم دخل عليه ' كاف' التشبيه مستعاراً." وواضح أن هذا المثال ليس من قبيل أمثلتنا إذ أن المشبه مذكور في الشطر الأول "ينظرون إلى سعيد" كما تكررت الإشارة إليه في الشطر الثاني خلال الجار والمجرور "يرون به."

كذلك يورد عبد القاهر مثالا مصنوعا يحوي "كأن" في مجال تمييزه الاستعارات التي يراها صحيحة والتي لايمكن أن تتحول إلى تشبيه دون أن يفسد معناها، مثل "وجدت في قلبي نورا،" والاستعارات التي يمكن أن تتحول إلى تشبيه مثل "سللت سيفا على الأعداء." يقول عبد القاهر "فإذا تجاوزت هذا النوع (وجدت في قلبي نورا) إلى نحو قولك (سللت منه سيفا على الأعداء)، وجدت أن 'كأن' حسنة هناك كثيرا، كقولك (بعثته إلى العدو فكأني سللت سيفا)." أيضا يختلف هذا المثال، عن أمثلتنا المشار إليها، فهنا طرفا التشبيه متمايزان "بعثته إلى العدو" و"سللت سيفا،" إضافة إلى أنه لايوجد استعارة أو تشخيص في هذا التركيب المحتوي على "كأن"، من هنا فهو تشبيه خالص.[٤٢]

لكن ما نجده لدى عبد القاهر مشابها للأمثلة مناط البحث، هو أمثلة ترد فيها "كأن" ويرد فيها التشخيص، ويوردها عبد القاهر ضمن أمثلة التعليل التخييلي، في الفصل الذي خصصه للتخييل.[٤٣] من هذه الأمثلة البيت التالي :

وحاربني فيه ريب الزمـــــان كأن الزمان له عـــاشـــــق
(أسرار: ص ٢٥٨)

ويعلق عبد القاهر على البيت بقوله "أثبت (الشاعر) محاربة من الزمان في معنى الحبيب ثم جعل دليلا على علتها جواز أن يكون شريكا له في عشقه." أخذ عبد القاهر بعد ذلك يناقش فكرة التعليل ويقارن التعليل هنا بالتعليل لدى شاعر آخر. وهنا لاتعنيني فكرة التعليل ولكن مايعنيني هو قوله عن "الزمان" في البيت "جواز أن يكون شريكا له في عشقه." إن هذا الجواز جاء من "كأن". ومن الواضح أن عبد القاهر لم يحمل استعمال "كأن" في البيت على أن الشاعر يشبه الزمان بشيء آخر "إنسان عاشق." ولكنه حمله على إفادة (جواز) أن يكون الزمان نفسه عاشقا للمحبوب، وربط ذلك بالسياق من إثبات الحرب للزمان في أول البيت "وحاربني فيه الزمان."

وإذا استعدنا ماذكره عبد القاهر عن تضمن دلالة "كأن" "الإيهام" في كتابه **دلائل الإعجاز** (راجع ماسبق) بدا أن البيت يتضمن هذا الإيهام أن الزمان عاشق للمحبوب. ومفهوم التخييل لدى عبد القاهر ليس بالبعيد عن الإيهام.(٤٤)

كذلك يورد عبد القاهر البيتين التاليين. وهو ينسب أحدهما لشاعر إسمه علبة :

وكأن السماء صاهرت الأرض فصار النثار من كافـــــور
(أسرار: ص ٢٦٧)

والآخر لأبي تمام :

كأن السحاب الغر غيبن تحتها حبيبا فما ترقا لهن مدامــع
(أسرار: ص ٢٦٧)

ويقول عبد القاهر عن البيتين "أثبت علبة زفافا بين السماء والأرض، وجعل أبو تمام للسحاب حبيبا قد غيب في التراب،" (أسرار: ص ٢٦٨)، وما يعنينا هنا، أيضا، هو أن عبد القاهر يذكر أن الشاعر الأول "أثبت زفافا بين السماء والأرض" وأن الثاني "جعل ... للسحاب حبيبا ...". إذن هذه الصور ليست من قبيل تشبيه شيء بشيء وإنما هي إثبات علاقة شيء بشيء وجعل شيء لشيء عن طريق التخييل الذي يقوم عليه الباب.

ويورد ضمن "نوع آخر في التعليل" بيت المتنبي التالي :

رحل العزاء برحلتي فكأنـني اتبعته الأنفاس للتشـييع
(أسرار: ص ٢٧٦)

ويعلق عبد القاهر على البيت قائلا : "والمعنى : رحل عني العزاء بارتحالي عنكم، أي عنده ومعه أو به وبسببه، فكأنه لما كان محل الصبر الصدر وكانت الأنفاس تتصعد منه أيضا صار العزاء وتنفس الصعداء كأنهما نزيلان ورفيقان فلما رحل ذاك كان حق هذا أن يشيعه

قضاء لحق الصحبة" (أسرار: ص ٢٧٦). والتعليل في البيتين السابقين من وجهة نظر عبد القاهر هو تعليل تساقط الثلج، وتعليل انهمار المطر الغزير، في حين أن التعليل في بيت المتنبي أكثر تراكبا وأكثر تعقيدا، ولعل هذا ما ألجأ عبد القاهر إلى استعمال "كأن" أثناء شرحه، والملاحظ أن "كأن" يشيع استعمالها عند شراح الشعر حين يتحاشون الاسهاب في تفسير الصورة (راجع ما سبق هامش ٣١). إن عبد القاهر يومىء إلى فكرة التشخيص في رحيل العزاء وتشييع الأنفاس له قضاء لحق الصحبة، وإن كان لم يسهب في الحديث عنها.(٤٥)

وهو في شرحه للأبيات يذكر أن الشاعر من هؤلاء قد خدع نفسه "وغالطها وأوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرتهم على الحقيقة" (أسرار: ص ٢٦٨). لكنه لايذكر أن هذا من قبيل الاستعارة، ولكنه يراه من قبيل التخييل، والتخييل هو الذي يقتضي إثبات مثل هذه الصفات أما الاستعارة فلا تفعل ذلك "لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك" (أسرار: ص ٢٥٢). وهو يقول عن هذا النمط، أن الشعراء فيه "يصوغون الكلام صياغات تقضي بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة" (أسرار:ص ٢٨٠). "ويقام منه شبه الحجة على أن لا تشبيه ولا مجاز" (أسرار:ص ٢٨٢). والتشخيص عنده على هذا أكثر بعدا عن الحقيقة من المجاز والاستعارة والتشبيه.

وهنا لست في مجال نقاش مفاهيم عبد القاهر للاستعارة والتشبيه والمجاز وعلاقة التخييل بها ولكن المجال هو أن عبد القاهر لحظ هذا النمط من استعمالات "كأن" وأوردها على أنها من التعليل التخييلي(٤٦) ولم يتطرق إلى فكرة "الاستعارة" التي لحظناها لدى بعض النقاد من قبل على أنه من الجدير بالذكر أن مصطلح التخييل لدى عبد القاهر يختلف عن مفهوم مصطلح التخييل في تيار الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب الشعر لأرسطو وعلقوا عليه(٤٧)، وعن مفهومه لدى النقاد الذين أخذوا مصطلح التخييل من الفلاسفة مثل حازم القرطاجني والسجلماسي.

وتجد أثر عبد القاهر في ملاحظاته على الأبيات السابقة يظهر عند الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ). فقد أورد الخطيب القزويني في باب التعليل بيت أبي تمام "كأن السحاب الغر،" وبيت أبي الطيب "رحل العزاء برحلتي،" ولكنه جعلهما "مما يلحق بالتعليل وليس به، لبناء الأمر فيه على الشك." ويبدو أن القزويني ميز هذين البيتين عن بقية أبيات التعليل لوجود "كأن" وهي تفيد الشك في رأي عدد من اللغويين. ولكن القزويني لم يضف أية ملاحظة أخرى عن "كأن" وعلاقتها بالتشخيص وشرحه لبيت أبي الطيب يكاد يكون نقلا حرفيا لشرح عبد القاهر.(٤٨)

٦ ـ خاتمة

يمكن أن نستخلص مما سبق أن مايواجهنا في استعملات "كأن" التي تأتي على نمط بيت المتنبي "حبيب كأن الحسن كان يحبه" هو نواح ثلاث :

الأولى : وجود هذا النمط بصورة ملحوظة في الشعر العربي، خاصة في الشعر المحدث.

الثانية : إهمال النقاد والبلاغيين لهذا النمط وعدم تمييزه عن استعمالات "كأن" التي يظهر

فيها التشبيه.

الثالثة : وجود ملاحظات عابرة تشير للاستعارة عرضا في هذه الامثلة، مثل ما نجد لدى بعض شراح الشعر وبعض النقاد، أو تشير للتخييل والتعليل، مثل ما نجد عند عبد القاهر الجرجاني.

أ) "كأن" أداة احتراز

وبالنسبة للناحية الأولى، وهي وجود هذا النمط بصورة ملحوظة في الشعر المحدث يمكن القول أن مجيء "كأن" مع التشخيص أو الاستعارة في مثل قول المتنبي، عن الخيل : "ترق لميافارقين وترحم"، أو قوله عن الليالي "تطاردني عن كونه،" أو قول ابن المعتز عن الفجر : "حين رأى ليلة قاسية هاب" يقيم حاجزا أو أداة احتراز بين الحقيقي والخيالي. ومن هنا قد تكون وظيفتها تخفيف حدة الاستعارات البعيدة. والحاتمي يشير إلى أن "كأن" تخرج القول عن "حد المحال" وكذلك يشير ابن رشيق إلى أن "كأن" مثل "كاد ولو ولولا" تمكن الشاعر أن يبلغ ما يريد من الإفراط وأن يبني كلامه على الصحة.(٤٩) وليس من المستعبد أن يكون ظهور هذه الاستعمالات الواضح في شعر المتنبي هو احتراز عن البعد في الاستعارات التي انتقد من أجلها سلفه أبو تمام. ويمكن أن نلحظ في الجدل الذي دار حول شعر المتنبي أن ما عيب عليه من الاستعارات البعيدة أقل بكثير مما عيب على أبي تمام. ولكن هذا الافتراض لايستقيم تماما، حين تلحظ أن ما أورده الآمدي من شواهد للاستعارة البعيدة في شعر أبي تمام احتوى أبياتا ترد فيها "كأن" (كما سبقت الإشارة إلى ذلك). وجلي أن وجود "كأن" لم يخفف عن أبي تمام اللوم في بعد استعاراته.(٥٠) ومع ذلك فإن خلو باب الاستعارة لدى ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) من هذه الأمثلة - رغم إيراده عددا من الاستعارات البعيدة، قد يشير إلى أنه تركها عامدا لوجود "كأن" فيها.(٥١) ولكن ليس هناك ما يرجح ذلك.

كذلك يمكن القول أن إشارة الحاتمي وابن رشيق إلى استعمال "كأن" أداة احتراز في الاستعارات البعيدة أو المبالغة، ربما دل على انشغال النقاد (وليس ضروريا أن يكون الحاتمي أو ابن رشيق هما صاحبا الفكرة) بقضية الاستعارات البعيدة والمبالغة في هذا العصر. وما لم نعثر على أن هذه الفكرة عن "كأن" كانت موجودة في فترة تسبق ظهور أبي تمام، فإن ظهور الحديث عن اقتران "كأن" بهذه الدلالة قد يكون نتاجا للمعركة حول البعد في استعارات أبي تمام بين أنصار أبي تمام وخصومه.(٥٢)

ب) أغفال تمييز استعمالات "كأن"

بالنسبة للناحية الثانية، وفيها يتمثل السؤال الذي يطرحه البحث الحالي: ما الذي جعل هذا النمط من استعمالات "كأن" لا يلتفت إليه القدماء من المهتمين بالنقد والبلاغة؟ قد يحتمل أن يكون التفسير لذلك أمران :

أولا - أن هذا النمط من استعمالات "كأن" لايوجد مثال له في القرآن الكريم. ومن هنا لم تعرض له الكتابات الأولى عن القرآن.(٥٣) وإذا صح أيضا ما سبقت الإشارة إليه من قلة وروده في الشعر الجاهلي، فهذا قد يبرر عدم ذكره في ملاحظات اللغويين الأوائل عن الشعر مثل الأصمعي وأبي عبيدة. والنقد العربي القديم إنما قامت أسسه على ملاحظات هؤلاء اللغوين حول الشعر كما قامت على الاستفادة من جانب كبير مما ورد في الكتابات الأولى من القرآن خاصة فيما يتعلق بالنواحي البلاغية.

ثانيا - أن ثمة ظاهرة ملحوظة في الكتب التي عنيت بالنقد والبلاغة وهي أن الشواهد فيها

تتكرر يأخذها لاحق عن سابق. وتكرار الشواهد في هذه الكتب يعكس في أساسه الحرص على الدقة العملية في توخي معالم الطريق التي دعم أسسها السابقون في مجال معين من العلم والبناء عليها. ومن هنا نجد نقادا وبلاغيين يتميزون بالأصالة والقدرة على الجدل مثل علي بن عبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني يحرص كل منهما ألا يذكر شيئا يتعلق بالنقد والأدب إلا وقد دعمته آراء السابقين من علماء الشعر وشواهدهم. ولكن هذا الحرص البالغ من النقاد على استحضار كل ما قاله علماء الشعر السابقون في مجال معين، يصرف أنظارهم أحيانا عما هو موجود وقريب في نصوص الشعر نفسها. وعلى سبيل المثال ما نجده في الجدل الذي دار حول المقصود في بيت المتنبي :

أمط عنك تشبيهي بما وكـأنــه ... فلا أحد فوقي ولا أحد مثلي
(ص ٢٢)

إن تأويلات عدة تكررت في أكثر من كتاب حول ما أراده المتنبي من "ما" في البيت وهي ليست من أدوات التشبيه[٥٤] ولا نجد بين هذه التأويلات الإشارة إلى تركيب لغوي هو (ما + المشبه به + صفته + بأفعل من + المشبه)، وهذا التركيب يشيع استعماله للتشبيه في الشعر القديم، مثل قول الأعشى:

ما روضة من رياض الحزن معشبة ... خضراء جاد عليها مسبل هطل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق ... مؤزر بعميم النبت مكـــتهل
يوما بأطيب منها نشر رائحـــة ... ولابأحسن منها إذ دنا الأصُــل[٥٥]

ويغلب على الظن أن يكون المتنبي قصد هذا النوع من التشبيه الذي يبدأ بـ"ما" ويتكرر في الشعر القديم. ولكن حتى مع عدم الأخذ بهذا الرأي فقد كان من البديهي إيراد هذا التركيب التشبيهي ضمن الاحتمالات الأخرى التي أوردوها للمقصود بـ"ما" وعلاقتها بالتشبيه. وقياسا على هذا المثال، قد لايبدو غريبا، ألا يلتفت عموم النقاد والبلاغيين إلى استعمالات "كأن" هذه مادامت لم ترد في كتابات القدماء، ولم تثر حولها مشكلة معينة تقتضي من النقاد اهتماما خاصا بها.

جـ) مفهوم مصطلح التشبيه عند القدماء

أما بالنسبة للناحية الثالثة، وهي ما يتعلق بوجود ملاحظات متناثرة لبعض النقاد تتصل بالاستعارة أو التشخيص في تراكيب "كأن"، يمكن القول بناء على ماسبق أن ما يجمع بين هذه الملاحظات هو أن أحدا من هؤلاء النقاد لم يعرض إلى دور "كأن" في هذه الاستعمالات. ومن المحتمل أن يكون السبب في ذلك هو أن النقاد لم يكونوا في سياق الحديث عن التراكيب المتصلة بـ"كأن" وإنما كان محور اهتمامهم هو الاستعارات أو التشخيص وإن لم يذكر بهذا اللفظ.

ومع ذلك فإنه تظل هاهنا ناحية أوسع من استعمالات "كأن" وتمييزها وإن كانت وثيقة الصلة بها. هذه الناحية تتعلق بمفهوم التشبيه في النقد القديم، وهي جديرة - فيما أرى - بأن تدرس ويعاد النظر فيها. إن هناك إشارات تومىء إلى أن التشبيه في القديم كان له

مفهوم واسع يشمل فيما يشمل مفهوم المصطلح المحدد للتشبيه عند البلاغيين ولكنه لا يقتصر عليه. ويمكن القول أن أبواب التشبيه في الكتب الأولى ظلت تحمل شواهد ليست من التشبيه. فمثلا نجد في باب التشبيه في **الكامل** للمبرد شواهد ليست من التشبيه، مثل هذا البيت الذي يرد عند المبرد مثالا على التشبيه المفرط الجيد:

أضاءت لهم أحسابهم ووجوههم دجى   الليل حتى نظم الجزع ثاقبه[٥٦]

وكذلك في باب التشبيه في **قواعد الشعر** لثعلب ترد شواهد ليست من التشبيه، مثل البيت السابق ومثل هذا البيت لامرىء القيس:

من القاصرات الطرف لو دب محول   من الذر فوق الأتب منها لأثّرا[٥٧]

وهنا نجد أن الاستعارة التصريحية (إذا استعملنا المصطلح المتأخر) في "أضاءت" وفي "محول" عدت نوعا من التشبيه. ذلك لأن أساسها التشبيه (بياض أحسابهم ووجوههم شبه بالضياء)، و(الصغير من الذر شبه بالمحول من الاطفال). وإدراج الاستعارة التصريحية ضمن التشبيه، لايبدو أنه مجرد اضطراب في الشواهد عند المبرد وثعلب، فلقد ظل القدماء رغم معرفتهم بلفظ الاستعارة يطلقون أحيانا مصطلح التشبيه على هذا النمط من الاستعارة. فالحاتمي في **حلية المحاضرة** في فصل المجاز، يورد ثلاثة أبيات تحتوي استعارات تصريحية وضع لها عنوانا جانبيا هو "باب يشبه فيه الشيء بالشيء ثم يجعل المشبه به هو المشبه بعينه" وهو يعتمد على الأصمعي في تسمية الباب وفي الشواهد التي أوردها.[٥٨] ويذكر البطليوسي في شرحه لشواهد ابن قتيبة في **أدب الكاتب** : "والعرب تسمي المشبه بإسم ما شبهت به مبالغة في التشبيه يريدون أنه لما أفرط في شبهه له صار كأنه هو وهو كثير، ومنه قول الشاعر :

وعادية سوم الجراد وزعتها   وقابلتها سيدا أزل مصـــدرا

ولم يقابلها بذئب إنما قابلها بفرس يشبه الذئب." ولم يعلق البطليوسي أن هذا استعارة.[٥٩] وكذلك نجد ابن المعتز يورد بعض الاستعارات التصريحية في باب التشبيه وهذا يعني أنه لايعدها استعارات. فقد أورد قول أبي نواس :

تبكي فتذري الدر من نرجس   وتلطم الورد بعنـــاب

وقد وصفه بأنه من عجائب التشبيهات.[٦٠]

وقد سبق أن لاحظ شوقي ضيف أن شواهد ابن المعتز في باب الاستعارة تكاد تكون جميعها من باب الاستعارة المكنية.[٦١] كما أن هذه الملاحظة تنطبق على شواهد ثعلب للاستعارة . وقد ذكر ذلك هاينريكس في دراسته عن تطور الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي، وأن الاستعارات التصريحية كان كثيرا ما يشار إليها على أنها

تشبيهات.(٦٢) إن هذا قد يشير أن مصطلح التشبيه في الكتابات القديمة كان يشمل أحيانا الاستعارة التصريحية وأنهم لم يكونوا ينظرون إلى هذا النمط من الاستعارات إلا على أنها نوع من المبالغة في التشبيه.

وحين نجد المبرد يقول عن التشبيه، إنه جار كثير في كلام العرب "حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد" وكذلك يقول : "وهو باب كأنه لا آخر له، وإنما ذكرنا منه شيئا لئلا يخلو هذا الكتاب من شيء من المعاني."(٦٣) لايبدو أن المبرد يقصد كما يظهر من تتبع شواهده، مجرد التشبيه بمصطلحه المحدد. وإنما يقصد التشبيه بمعنى واسع يحتوي إلى جانب المعنى المحدد للتشبيه أنماطا أخرى من التعبير الشعري كما يظهر من النص التالي : "ومن عجيب التشبيه في إفراط غير أنه خرج في كلام جيد عني به رجل جليل فخرج من باب الاحتمال [عدم عده خطأ] إلى باب الاستحسان، ثم جُعِل لجودة ألفاظه وحسن وصفه واستواء نظمه في غاية ما يستحسن قول النابغة ينعي حصن بن حذيفة :

يقولون حصْنٌ ثم تأبى نفوسهم ... وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظِ الموتى القبور ولم تَزَلْ ... نجومُ السماء والأديم صحيح
فعما قليل ثم جاء نعيـــــه ... فظل ندي الحي وهو ينـــوح (٦٤)

والمبرد لم يوضح شيئا آخر عن الأبيات، وقد يكون ماقصده من "عجيب التشبيه في افراط" هو العبارات "الجبال جنوح" و"لم تلفظ الموتى القبور،" و"لم تَزَلْ نجوم السماء." ولأن الأبيات لاتحمل تشبيها بمعناه الاصطلاحي فهناك احتمال أنه إما يعني هذه العبارات التي تحمل الاستعارة والمبالغة، وإما يعني الأبيات كاملة بما حملته من تصوير للموقف، وفي كلا الحالين هذا يخرج عن مصطلح التشبيه المحدد.

واتساع دلالة التشبيه عند ثعلب، قد تومىء أن مجيء التشبيه عند ثعلب ضمن الفروع الأساسية للشعر أمر له دلالته، وليس هو مجرد اهتمام بالتشبيه في مصطلحه المحدود، كذلك حين يضع قدامه (وإن بدا مفهوم التشبيه لديه أكثر وضوحا من السابقين) التشبيه ضمن معاني الشعر أو أغراضه فإن هذا قد يكون له علاقة باتساع دلالة التشبيه، في القديم. وتفضيل النقاد العرب للتشبيه وافتنانهم به كما يقول مصطفى ناصف،(٦٥) أمر لا يمكن الخلاف فيه. ولكن مايستحق النظر هو أن مفهوم هذا المصطلح ودلالته لدى النقاد العرب القدماء مازالت - في رأيي - بحاجة إلى دراسة.

ولعله ليس من قبيل مجرد العجز اللغوي أن يترجم متى بن يونس مصطلح المحاكاة عند أرسطو بالتشبيه. ولعله أيضا ليس من قبيل اتباع الترجمة القديمة على ركاكتها أن أبقى ابن سينا وابن رشد على كلمة التشبيه واستعملاها في مجالات تتصل بالتخييل.(٦٦) ولا ريب أن دراسة جادة تعني بفهم دلالة التشبيه عند القدماء وشواهدهم عليه، ستقدم رؤية أفضل لمفهوم التشبيه وتطوره. على أنه تجدر الملاحظة أنه حتى في وقت متأخر نجد أن مفهوم التشبيه يشمل عند ابن الأثير الاستعارات المكنية، في حين أن الاستعارات التصريحية أصبحت هي مايعده ابن الأثير استعارات.(٦٧)

إن ما يمكن أن نخرج به من هذا هو أن في مفهوم التشبيه ما يوحي أنه كان واسع الدلالة لدى الأقدمين وكذلك ظل واسع الدلالة لدى بعض المتأخرين، وإن كان ما يشمله عند القدماء

يختلف عما يشمله عند بعض المتأخرين. وإذا ما ثبت هذا، لم يكن من الغريب إذن أن تشمل هذه الدلالة المتسعة للتشبيه جميع استعمالات "كأن" على ما فيها من اختلاف.

هوامش

١- **ديوان أبي الطيب المتنبي وفي أثناء متنه شرح الإمام العلامة الواحدي**، إعداد : فريدرخ ديتريصي (برلين : د.ن.، ١٨٦١ [أعادت طبعه بالأفست ، بغداد: مكتبة المثنى]) ، ص ٣٣٧ ، ٣٧٧. جميع الإحالات التالية في شعر المتنبي ستكون لهذه الطبعة. والأرقام في جميع أبيات المتنبي في المتن تحيل إلى رقم الصفحة في شرح الواحدي ثم رقم البيت في القصيدة.

٢- بهاء الدين السبكي، "عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح" ، في : **شروح التلخيص** (القاهرة : عيسى البابي الحلبي، د.ت. ربما ١٩٣٧م)، ص ٤٩٢.

٣- وجود الاستعارة في أحد طرفي التشبيه المحتوي على "كأن" أشار إليه النقاد القدماء بصورة عارضة. على سبيل المثال انظر : **حلية المحاضرة**، تحقيق: هلال ناجي (بيروت : مكتبة الحياة ، ١٩٧٨م)، ج١، ص ٦٩.

٤- ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق : محمود محمد شاكر (القاهرة :مطبعة المدني، ١٩٧٤م)، ج٢، ص ٥٤٦.

٥- لم يقف الزمخشري عند اللفظ تَمَثَّل في تفسيره للآية "فتمثل لها بشرا سويا." انظر: الزمخشري، **الكشاف** (القاهرة :مصطفى البابي الحلبي، ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨م)، ج٢، ص ٢٧٥. لكنه في **أساس البلاغة** ، مادة مثل. يقول : "مَثَّلَ التماثيل ومثلها : صورها". انظر: **أساس البلاغة** (القاهرة :دار مطابع الشعب ، ١٩٦٠). كذلك نجد لدى الراغب الأصفهاني مثل هذا المعنى "والتمثال الشيء المصور، وتَمَثَّلَ كذا تصور. قال تعالى : 'فتمثل لها بشرا سويا'..." الراغب الأصفهاني، **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: نديم مرعشلي (د.م. : دار الكاتب العربي، ١٣٩٢هـ- ١٩٧٢م) ، مادة مَثَّل.

٦- ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (القاهرة :البابي الحلبي، د.ت)، ج١، ص ١٩١.

٧- ابن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط٢ (بيروت: دار الهدى، د.ت.)، ج١، ص ٣١٧.

٨- حسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: طه محسن (بغداد :جامعة بغداد، ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م)، ص ٥١٩.

٩- محمد بن علي الصبان، **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك** (القاهرة : عيسى البابي الحلبي ، د.ت.)، ج١، ص ٢٧٢. وكذلك راجع : ابن هشام، **المرجع السابق**، ج١، ص ١٩٢ - ١٩٣.

١٠- المرادي، **الجنى الداني**، ص ٥١٩، ٥٢١. وابن هشام، **مغني اللبيب**، ص ١٩٢.

١١- **المرجع السابق**، ص ٥٢١. وانظر: السبكي، **المرجع السابق**، ص ٤٩٢.

١٢- على سبيل المثال، نجد الرماني لايشير إلى أدوات التشبيه في كتابه **النكت** رغم أنه حوى فصلا عن التشبيه، وإن كان يذكر في كتابه **معاني الحروف**، أن معنى "كأن" التشبيه. انظر: الرماني، **معاني الحروف**، تحقيق: عبد الفتاح اسماعيل شلبي (القاهرة :دار نهضة مصر، ١٩٧٣م)، ص ١٢٠. كذلك لم يتحدث السكاكي، عن كلمات التشبيه، كما يسميها، في فصل التشبيه، وإن كان أورد معنى "كأن" ضمن الحروف وذكر أنه التشبيه.انظر: السكاكي، **مفتاح العلوم**، إعداد: نعيم زرزور، ط٢ (بيروت :دار الكتب، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م)، ص ١٠٩.

١٣- إبن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع (الرياض :دار العلوم، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م)، ص ٣٢-٣٣.

١٤- **السابق**، ص ٢٥.

١٥- السابق، ص ١٦. ورأي ابن طباطبا هذا، مع أنه يتفق فيه مع بعض نقاد آخرين مثل قدامه بن جعفر، لا يمثل رأي جميع النقاد العرب. راجع : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط ٣ (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣م)، ج ١، ص ٢٨٩.وقد فرق السكاكي في ما بعد، بين التشبيه، والتشابه، ورأى أن "التشبيه إذا وقع في باب التشابه صح فيه العكس بخلافه فيما عداه". انظر : **مفتاح العلوم**، ص ٣٤٦. وهذا يماثل ماذكر في بعض الدراسات النقدية المعاصرة في الغرب في تفرقة بين فكرة التشابه والتشبيه

(Literal comparison and nonliteral comparison)

انظر:

Andrew Ortony, "The Role of Similarity in Similes and Metaphors," in *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony (Cambridge: Cambridge UP, 1982) 189 - 193.

١٦- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر (القاهرة : مكتبة الخانكي، ١٣٧٥هـ)، ص ٤٢٥.

١٧- "تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر"، عبد الرحمن بدوي، **فن الشعر** (بيروت :دار الثقافة، ١٩٧٣م)، ص ٢٢٧.

١٨- **فن الشعر**، ص ٢٠٢. وعن التشبيه في تيار النقد عن الفلاسفة، انظر: ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، ط١ (بيروت :دار التنوير، ١٩٨٣م)، ص ٢٠٧ - ٢١٤.

١٩- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: الحبيب بن الخوجة (تونس : دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، الملحق، ص ٣٩٠. وانظر كذلك السبكي "عروس الأفراح" حيث يرد نص حازم أيضا : **شروح التلخيص**، ص ٣٩٤.

٢٠- ابن المعتز، **ديوان ابن المعتز** (بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م)، ص ٣٩.

٢١- **حلية المحاضرة**، ج١، ص ٧٠.

٢٢- المفضل الضبي، **المفضليات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط٤ (القاهرة : دار المعارف، ربما ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م)، والقصائد هي من رقم (١) إلى رقم (٥٥) ، ص ٢٧- ٢٢٣.

٢٣- عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى** (الرياض : دار العلوم، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م)، ص ١٦٨؛ حيث يذكر أن التشبيه بـ"كأن" ورد لدى زهير ٥٨ مرة وأن التشبيه بـ"الكاف" ورد ٥٦ مرة.

٢٤- عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** (إربد : جامعة اليرموك، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م)، ص ١٦٥.

٢٥- ألفت الروبي، " الصورة الفنية في شعر بشار بن برد"، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجيستير، جامعة القاهرة، ١٩٧٦، ص ٥، ٦، ١٨، ١٩، ٤٦ - ٥٠.

٢٦- تجدر الإشارة أن الباحثة في مجال محاكاة بشار لبعض الصور القديمة، أوردت البيت التالي لبشار :

تغنى رفيقي باسمها فكأنما   أصاب بقلبي طائرا فتضربا

وأشارت إلى الاستعارة في البيت. ولكنها لم تكن في مجال الإشارة إلى التداخل بين الاستعارة والتشبيه وعلاقة "كأن" بها. **المرجع السابق**، ص ١١١.

٢٧- أبو العلاء المعري، **سقط الزند** (بيروت : دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م)، ص ٧ - ٢٠٢.

٢٨- يمكن ملاحظة أن بعض كتب التشبيهات المتأخرة تكاد تخلو من نماذج مشابهة لأمثلتنا كما نجد في كتاب علي بن ظافر الأزدي (ت ٦٢٣هـ)، **غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات**، تحقيق : محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوي الجويني (القاهرة : دار المعارف، ١٩٧١م) ولكن يبدو أن طبيعة منهج الكتاب في تبويبه وهي تعتمد على تشبيه شيء بشيء لانجد في مثل هذه الأمثلة القائمة على التشخيص ما يلائمها.

٢٩- الآمـدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة : دار المعارف، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م)، ص ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٤٩.
٣٠- **السابق**، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.
٣١- يتردد استعمال "كأن" لدى الشراح في ثنايا شرحهم الاستعمالات التي يظهر فيها التشخيص. فمثلا يشرح التبريزي التشخيص في بيت المعري :

وليل خاف قول الناس لما   تولى، سار منهزما، فعادا

يقول : "والمعنى رب ليل كأنه لما انهزم خاف أن يعير لانهزامه فعاد بعد ماذهب ..." (**شروح سقط الزند**، تحقيق : مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٤)، ص٧٩٢.
٣٢- القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط٣ (القاهرة : عيسى البابي الحلبي، د.ت.)، ص ٤٠.
٣٣- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١(القاهرة : عيسى البابي الحلبي، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م)، ص ٢٥٨ - ٢٥٩. والإشارات في المتن إلى **الصناعتين** تحيل إلى هذه الطبعة.
٣٤- ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة** (بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م)، ص ١٢٤، ١٣٩.
٣٥- **المرجع السابق**.
٣٦- أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى (القاهرة : مصطفى البابي الحلبي، ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م)، ص ٤٣، ٤٥.
٣٧- **البديع**، ص ٨.
٣٨- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢ (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٩م)، ص ١٤٧.
٣٩- انظر: المظفر العلوي، **نضرة الاغريض في نصرة القريض**، تحقيق : نهى عارف الحسن (دمشق :مجمع اللغة العربية، ١٣٩٦هـ - ١٩٧٦م)، ص ١٣٣. يقول عن الاستعارة "كان القدماء يسمونها الأمثال فيقولون فلان كثير الأمثال". وانظر :
S.A. Bonebakker, *Notes on the Kitāb Naḍrat al-Ighrīḍ of al-Muẓaffar al-Ḥusaynī* (Istanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut, 1968) 37.
٤٠- انظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس (بيروت : دار صادر، ١٩٧٠م)، ص ٣٤١، ٣٤٢. **وشرح القصائد السبع الطوال**، مقدمة المحقق: عبد السلام هارون، ص٥.
٤١- انظر : **المرجع السابق**، هامش ٣٧، وانظر أيضا، حول تسمية الاستعارة "مثلا" :
S.A. Bonebakker, *Materials for the History of Arabic Rhetoric from the Ḥiliat al-Muḥāḍara of Ḥātimī* (Napoli: Instituto Orientale di Napoli, 1975) 21.

وانظر كذلك :
"Isti^cara," *The Encyclopaedia of Islam*, new ed., vol. IV (Leiden, 1973), 248.
أيضا انظر : ڤولفهارت هاينريكس(Wolfhart Heinrichs)، "يد الشمال، آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح 'استعارة' في الكتابات المبكرة في النقد العربي" ترجمة : سعاد المانع، **مجلة فصول**، ١٠: ٣-٤ (يناير ١٩٩٢)، ص ٢٢٤، هامش ١٤.
٤٢- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، ط٢ (القاهرة : مكتبة المتنبي، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م)، ص ٣١٢، ٣٠٨، ٣٠٩ على التوالي.
٤٣- **المرجع السابق**، ص ٢٥٨، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٧، ٢٧٦.
٤٤- يقول عبد القاهر عن القياس الشعري في التخييل "ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وأحكام." **أسرار**، ص ٢٤٥. كذلك يقول عن إخفاء التشبيه وتناسبه في التخييل

(ثم يثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه ويتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين، وزال عن الوهم والعين)، ص ٢٨٢.

٤٥- تجدر الملاحظة أن البلاغة العربية - في حدود علمي - لاتضع اسما معينا يدل على التشخيص وإنما هو غالبا يدخل تحت أنواع المجاز في الكتب التي يتسع فيها مدلول المجاز. على سبيل المثال، انظر: عز الدين بن عبد السلام (ت ٦٦٠هـ)، **الإشارة إلى الايجاز في بعض أنواع المجاز** (المدينة : المكتبة العلمية، د.ت.)، ص ١٠٢، ١٠٣؛ أو هو تتضمنه الاستعارة المكنية دون تمييز له عن غيره، كما يتكرر ذلك في كتب البلاغة. وقد أشير إلى التشخيص في التيار النقدي الذي اعتمد شرح كتاب **فن الشعر** لأرسطو، ولكن أيضا دون إطلاق اسم معين عليه. انظر مثلا: ابن رشد، "تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر،" ضمن **فن الشعر**، تحقيق : عبد الرحمن بدوي، ص ٢٢٩، ٢١٤ س٦ من الأسفل، و٢٢٨.

٤٦- يضع مصطفى ناصف استعمال عبد القاهر للتخييل حيث الصنعة التي تمتد إلى مذاهب المبالغة والإغراق فهو مقابل للجانب العقلي الذي ينتمي إليه مجاز المشابهة. **الصورة الأدبية** (القاهرة : مكتبة مصر، ١٩٥٨م)، ص ١٢٠.

وتجدر الملاحظة أن فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ) يربط ما بين التشبيه والتخييل إذ يقول "إن أكثر الغرض من التشبيه التخييل الذي يقوم مقام التصديق في الترغيب والترهيب." **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** (القاهرة : مطبعة الآداب والمؤيد، ١٣١٧هـ) ص ٦٥، ٧٦؛ حيث يربط التخييل بالإيهام في حديثه عن التشبيه المعكوس "وقد يقصد الشاعر على عادة التخييل أن يوهم في الشيء القاصر عن نظيره أنه زائد عليه ..." وبصرف النظر عن أنه، خلافا لعبد القاهر الجرجاني، أدخل التشبيه عموما في التخييل، إلا أننا لانجد لديه إشارة إلى أمثلة لاستعمالات "كأن" مناط هذا البحث.

٤٧- انظر: مصطفى ناصف، الملاحظة السابقة. وانظر:

W. Heinrichs, "Isti^cārah and Badī^c and their Terminological Relationship in Early Arabic Literary Criticism," *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* (Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1984) Band I, 184, note 6.

وايضا: كمال أبو ديب

K.Abu Deeb, *Al-Jurjānī, Theory of Poetic Imagery* (Warminster: Wilts, 1979) 258 ff.

٤٨- الخطيب القزويني، **الإيضاح**، تحقيق: عبد المنعم خفاجي (بيروت : دار الكتب اللبناني، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م)، ص ٥٢٣.

٤٩- انظر: الحاتمي، **حلية المحاضرة** ، ج١، ص ٩٠، س٣، ٤. وانظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة**،ج٢، ص٦٤. في حديثه عن أحسن الإغراق.

٥٠- تجدر الإشارة هنا أن إيراد العسكري للبيت "كأنني حين جردت ..." ضمن شواهد التشبيه البعيد (وقد سبق ذكره) لايبدو واضحا فيه ما أراده العسكري بالبعد في التشبيه. وقد ذكر محمود الربداوي انتقاد العسكري للتشبيه في البيت ولم يعرض لمفهوم العسكري لفكرة البعد في التشبيه . **الفن والصنعة في مذهب أبي تمام** (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م)، ص ٦٣.

٥١- **العمدة** ، ج١ ،ص ٢٦٨ - ٢٧٧.

٥٢- تجدر الملاحظة أن ابن قتيبة أشار إلى استعمال "كاد" أو النية في استعمال "كاد" عند إشارته إلى بعض استعمالات المبالغة أو التشخيص في كلام العرب، **تأويل شكل القرآن**، ص ١٦٧- ١٦٨. وترد هذه الإشارة في سياق نفي الكذب عن هذه الاستعمالات. ومن المحتمل أن تكون "كأن" قيست فيما بعد على ما رآه ابن قتيبة هنا حول استعمال "كاد".

٥٣- في تتبع الآيات التي ورد فيها "كأن" أو "كأنما" لم أجد إلا آية واحدة ترد فيها الاستعارة في خبر "كأنما". "وترهقهم ذلة مالهم من الله من عاصم كأنما أغشيت وجوههم قطعا

من الليل مظلما" (١٠ / ٢٧). راجع : عبد الخالق عضيمة، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم** (القاهرة : مطبعة السعادة،١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م)، ج٢، ص ٣٣٥-٣٤٣. ولم يقف الزمخشري عند شرح الآية الا من ناحية لغوية نحوية. أنظر: **الكشاف**، ج٢، ص ٧٢. كذلك: أبو عبيدة (ت ٢١٠هـ) لم يذكر الآية كاملة وإنما أورد "قطعا من الليل مظلما" واهتم بشرح كلمة "قطع". انظر : **مجاز القرآن**، تحقيق : محمد فؤاد سزكين (القاهرة : مكتبة الخانجي، د.ت.)، ج١، ص ٢٧٨. وقد أورد الآية : ابن ناقيا البغدادي (ت ٤٨٥هـ)، **الجمان في تشبيهات القرآن**، تحقيق: مصطفى الصافي الجويني (الاسكندرية :منشأة المعارف، ١٩٧٤م)، ص ١٢٣. وفسرها بقوله "يعني لما دهمهم من الرعب والجزع قد سدرت أعينهم فما يرون إلا ظلمة" ولكن لايضيف شيئا آخر.

٥٤- من الكتب التي أوردت الجدل حول بيت المتنبي القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص ٤٤٢ - ٤٤٣. وقارن بابن جني، **الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي**، تحقيق: محسن غياض (بغداد : مديرية الثقافة العامة، ١٩٧٣م)، ص ١٢٠. وابن سيده، **شرح مشكل شعر المتنبي**، تحقيق: محمد رضوان الداية (دمشق : دار المأمون للتراث، ١٩٧٥م)، ص ٣٦ - ٣٧. والواحدي، ص ٢٢- ٢٣.

٥٥- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٦)، ج١، ص ٢٦٦. وابن ناقيا، **الجمان**، ص ١٢٣. وانظر أمثلة مشابهة : لكُثيِّر، في **الشعر والشعراء**، ص ٥٠٨. وللمرقش الأصغر ومتمم بن نويرة اليربوعي، **جمهرة أشعار العرب**، لأبي زيد محمد بن الخطاب القرشي (بيروت : دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م)، ص ٢٠٠ ، ٢٦٨.

٥٦- المبرد، **الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف**، تحقيق: زكي مبارك، ط١ (القاهرة :مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م)، ص ٨٥٥.

٥٧- **قواعد الشعر**، ص ٤٣، ٤٩.

٥٨- الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م)،ج٢، ص ٢٥ - ٢٦. تجدر الملاحظة هنا أن فصل المجاز الذي يورده الحاتمي هنا جميعه من الاستعمالات القديمة. وهو يستعمل مصطلح المجاز حسب المفهوم القديم للمجاز. انظر :

Suaad Abdul Aziz al Mana, "Poetic Necessity from the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians," diss., U of Michigan, 1986, 100 - 104.

٥٩- ابن السيد البطليوسي، **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، تحقيق : مصطفى السقا وحامد عبد المجيد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م)، القسم ٣ ، ص ١٠٦.

٦٠- ابن المعتز، **كتاب البديع**، تحقيق : اغناطيوس كراتشقوفسكي (دمشق : دار الحكمة، .د.ت.)، ص ٧٤. وأيضا وردت ضمن التشبيه في **العمدة**، ج١، ص ٢٩٣.

٦١- شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ** (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦٥م)، ص ٧٠.

٦٢- هاينريكس، "يد الشمال"، ص ٢٠٠ في إشارة لابن سنان الخفاجي؛ ص ٢١٠، ٢١٩ في حديثه عن الثعالبي.

٦٣- **الكامل**، ج٣، ص ٨١٨، ٨٧٨.

٦٤- **الكامل**، ج٣، ص ٨٥٤.

٦٥- مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، ص ٤٦.

٦٦- ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، تحقيق: محمد سليم سالم (القاهرة : المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م)، هامش ١، ص ٥٨. حيث يقول "ضل ابن سينا وابن رشد لضلال الترجمة العربية التي جعلت من المحاكاة تشبيها."

٦٧- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة :مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م)، ج١، ص ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٨، ٣٩٠، ٣٩١، ٤٠٠، ٤٠٣. وعلى سبيل المثال يعد استعارة أبي تمام "لاتسقني ماء الملام" تشبيها، ص ٤١٨. ويعد الاستعارة القرآنية "اشتعل الرأس شيبا" تشبيها، ص ٤٠٠. وهاينريكس، "يد الشمال"، ص ٢٠٦.

في المجاز الروحي:

حوار مع متى المسكين

تقديم نصر حامد أبو زيد

حين توجهنا في صيف ١٩٩١ لعقد هذا الحوار مع الأب متى المسكين*، لم نكن نظن أن الحوار سيتشعب ويمتد هذا الامتداد الأفقي والرأسي، فأفقيا حدثنا الأب عن تجربته الروحية في خطها التطوري منذ اختار طريق الرهبنة وهجر الصيدلة سنة ١٩٤٨ حتى عزلته الحالية في دير الأنبا مقار على الساحل الشمالي، مرورا بالصعوبات التي تعرّض لها من الكنيسة، والصعوبات التي مرت بها الكنيسة ذاتها نتيجة الخلافات التي شجرت بين الأنبا شنودة والرئيس السادات. ورأسيا ساعدنا الرجل - بكل السماحة والحب - على القيام برحلة داخل وعيه بدءاً من وعيه الديني وانتهاءً بوعيه بمشكلات العالم المعاصر، وفي القلب منه مصر والعالم العربي، مرورا بآليات الشرح والتفسير وتأويل الرموز الدينية في الكتب المقدسة.

ومن حق الرجل علينا أن نشهد له بأنه محاور من الطراز الأول، يجيد الاستماع والإنصات بالقدر الذي يجيد به التعبير عن نفسه بهدوء وثقة وتواضع في الوقت نفسه. إنه تواضع العلماء وثقة الواصلين وهدوء أهل اليقين. لقد أبدى صبرا وتفهما لما قلناه نحن أهل الظاهر والجزئي والنسبي، واستمع إلينا وتفاعل معنا طامحا أن يصل بنا إلى عالمه، ويرتفع بأرواحنا إلى ذرى يقينه. لقد كان سعينا للحوار مع الرجل نابعا من احترام عميق لشخصه ومن إدراك لأهمية إنجازاته الفكرية التي توّجها بشرحه لإنجيل يوحنا في مجلدين كبيرين. وكانت عودتنا بعد الحوار عودة الظافرين بحصاد لم نكن نحلم به، فقامة الرجل شخصا وإنجازا وتواضعا أعلى من كل تصوراتنا.

وما نقدمه لقارىء هذا العدد من **ألف** هو جزء من ذلك الحوار الخصب الثري، جزء اضطررنا لاقتطاعه ليناسب محور العدد. لكننا حافظنا على الحوار كما هو، ولم نكن بحاجة إطلاقا للتدخل أو التعديل. وهذا الجزء الذي اقتطعناه دار كله حول شرح إنجيل يوحنا، وحول معضلة التفسير والتأويل، وقراءة الرموز ... إلخ. تحية للأب متى المسكين من **ألف** التي تأمل أن يتواصل قراؤها عبر هذا الحوار مع الرجل، العالم والمفكر والراهب.

---

* متى المسكين راهب، تخرج في الجامعة سنة ١٩٤٤ م والتحق بالحياة الرهبانية سنة ١٩٤٨ م. وهو كاتب إنجيلي أحب الإنجيل فوق كل شيء آخر، كما أحب الوحدة. يتقن أصول الزراعة علماً وعملاً. استصلح أكثر من ألفي فدان في دير أنبا مقار بوادي النطرون وعلى الساحل الشمالي. يعيش الآن في خلوته، ولايزال يمارس الكتابة والزراعة. جمع بين العمل والتأمل والكتابة طول حياته الرهبانية.

هدى وصفي: نريد أن تحدثنا عن ما قمت به من شرح إنجيل يوحنا. ويدفعنا إلى هذا السؤال منهجك في الشرح من ناحية، والتمهيد المستقل الذي قدمت به للشرح في أكثر من أربعمائة صفحة بعنوان **المدخل لشرح إنجيل يوحنا**. وواضح أنك كنت تقدم - في هذا الشرح - ترجمة تفسيرية جديدة للنصوص الأصلية ؟

متى المسكين: في الحقيقة، أنا حين ابتدأت الترجمة واجهت معضلتين : الشرح والتفسير، فالكلام بحاجة إلى تفسير، وبعد التفسير بحاجة إلى شرح، لأنني أوضح معنى النص، وأرتبط بالنص ارتباط أمانة، ونقطة البداية هي ترجمة النص لأنه يوناني ذو ترجمة سقيمة، ولذلك أبدأ بإعادة ترجمته. بعد ذلك أبدأ التفسير على أن لا أخرج خارج النص إطلاقا، وإلا فإن ذلك لا يعتبر تفسيرا، فأي خروج تسميه عدم أمانة، وهذا لا ينطبق على القرآن، ففي القرآن ليس بعد النص شيء، ولكن في الإنجيل، لدينا ما يجعل الكاتب يكتب مثل إنجيل يوحنا، فهو يوضح كلام المسيح ويشرحه، فقبل النص هناك صاحب النص، ولذلك لابد أن أتعرف على صاحب النص كي أقول الشرح، وتلك مرحلة ما قبل التفسير، وفيها خروج عن النص ولكن في حدود صاحب النص، إذ لابد لي أن أعرف صاحب النص سواء كان المسيح أو يوحنا، وأن أتربى بالمعنى الصحيح تحت رجليه وأن أعرف خلجات قلبه وفكره، وبالتالي أستطيع أن أكتب أكثر من النص مرات كثيرة، وأشرح النص دون أن أخرج عنه قيد شعرة .

جابر عصفور: أنت - إذن - شارح بالمعنى التأويلي، على أساس أن التأويل عود على البدء، ومن ثم فشرحك إدراك لغاية صاحب النص.

متى المسكين: أنا لا أؤول، أنا آخذ التأويل من صاحب النص.

جابر عصفور: بمعنى أنك ترجع إلى الأصل.

متى المسكين: أرجع إلى النص فقط، وليس إلى ما قبل النص.

نصر أبو زيد: في القرآن ليس عندي ما قبل النص.

جابر عصفور: في الإسلام ليس هناك ثنائية.

متى المسكين: لا، ليس ثنائية، ولكن أستطيع أن أسميه الفكر الكلي المطلق أو الوعي الكامل، يتدرج إلى الوعي غير المطلق المرتبط بالعقل فيتنزل كلاما، ولكن قبل الكلام وعي خارج عن الكلام، أقوى منه وأكبر منه ولكن لا يخرج عنه.

نصر أبو زيد: في القرآن، نربط بين التفسير والعلوم اللازمة للاقتراب من النص، بمعنى أنني لا أستطيع تفسير آية دون أن أعرف أسباب النزول .

متى المسكين: هنا أستطيع القول، ولك أن تردني، إن وراء النص القرآني هناك الروح القرآنية التي كتبت القرآن، كيف أتبين هذا ؟ محمد عبده والأفغاني خرجا عن النص وشرحا، وكان شرحهما مقبولا وتأثيرهما قويا على المسلمين، ولكن هذا انتهى يوم قُفل باب الاجتهاد، وهذه مأخوذة على المسلمين، إذ كيف يقفل باب الاجتهاد والاجتهاد مرتبط بالله وليس بالقرآن فقط، الاجتهاد هبة، رجل موهوب فكيف أقول له لا تجتهد، وهو أخذ من الله "فرمان" أن يجتهد ويشرح، إن غلق باب الاجتهاد يكون حين يغلق الله باب الإلهام.

نصر أبو زيد: بالنسبة لمسألة الإلهام، هل أنت من المتصوفة؟

متى المسكين: لا، لست صوفيا.

نصر أبو زيد: هناك قول شائع ومستقر مؤداه أن كل كلمة وكل حرف في القرآن له ظاهر وباطن، وله حد وله مطلع، أربعة مستويات في التفسير، هل توجد هذه المستويات الأربعة في تفسيرك؟

متى المسكين: أنا أتكلم عن الباطن، فأنا أرى المسلم المتمكن من الروح الإسلامية الذي يتقن العبادة والتقوى عنده قدرة على دخول باب الاجتهاد، وهذا مُنِع، وأنا في الحقيقة آخذ ذلك على المسلمين، فكيف يغلق باب الاجتهاد بعد محمد عبده والأفغاني . لماذا؟

جابر عصفور: لأسباب سياسية معروفة، وعند بعض المجموعات فحسب.

نصر أبو زيد: في الحقيقة، إن باب الاجتهاد مغلق منذ زمن طويل، والذي حاوله محمد عبده أنه وارب الباب قليلاً، ثم أُغلِق مرة ثانية.

متى المسكين: لماذا؟

نصر أبو زيد: كما يقول الدكتور جابر، لأسباب سياسية.

متى المسكين: أتعرف أن ذلك هو الذي فرقنا، هو الذي فرق الإسلام عن المسيحية .

نصر أبو زيد: هذا أكيد.

متى المسكين: حتى المسيحية حين انقسمت إلى كاثوليكية وبروتستانتية وأرثوذكسية، تركت الوعي العالي ونزلت إلى الوعي العقلي، فحين يرتفع المسلم في باب الاجتهاد ويتلامس مع الروح، سوف يتلامس معي بلا شك، ولكن حين ننزل على الأصول فقط، سيكون لك بيت ولي بيت، لا تزورني ولا أزورك .

جابر عصفور: هذه النقطة، لو أذنت لي، نريد أن نتوقف عندها قليلا، الذي فهمته الآن أن هناك ما يُسمى بالروح الكلي وهذا هو المستوى الأعلى، وهناك ما يُسمى بالوعي الجزئي، أي الوعي المتصل بالعالم، وهناك النص، ثم هناك أنت كقارىء، وسؤالي هو : هل يستلزم فهم النص نوعا من الاتحاد الوجداني بينك وبين الروح الجزئي الذي يجعلك تتصل مباشرة بالروح الكلي؟

متى المسكين: طبعا، وأنت قد شرحت.

جابر عصفور: أريد أن أسمع منك.

متى المسكين: أنت أوضحت بما يكفي، أنا أعطي لأناس معرفتهم قليلة بالوعي الروحي العالي، ولكن لديهم التراث الإنساني، الإسلامي أو المسيحي، لديهم النفحة التي أعطاها لنا الله، أعطاها لآدم ولي ولك، أخذنا الوعي الكلي بالله كهبة، ولكن تهنا بسبب خروج آدم من وجه الله وتعسفه وتعرجه في العالم، فضاع منه الوعي الكلي وعاش بالوعي الجزئي، ومن حين لآخر على يد هذا النبي أو ذاك في العهد القديم، إلى أن جاء داود وسليمان الحكيم اللذان انطلقا من الوعي الروحي المحدود في العقل إلى الوعي الكلي، وأعطانا لمحة، هذا هو ميراث البشرية. مبارك هو الإنسان الذي يستطيع أن ينفذ من الوعي المحدود المرتبط بالعقل

الذي يتربع على التاريخ والزمن والقياس، ينفذ من الباب الموارب إلى الوعي الإلهي، هذا يكون الإنسان الإلهي الذي يتقرب إلى الله، ويعبده ويعرفه بشكل صحيح.

جابر عصفور: في هذه الحالة، حين يكون هناك نوع من الاتحاد الوجداني، هل نستطيع القول إن شرح الإنجيل الذي كتبه الأب متى كان مرآة الأب متى التي انعكس عليها الوعي الكلي بطريقة تتناسب مع درجة الاتحاد الذي تم بين الأب متى الشارح والنص المشروح.

متى المسكين: في الحقيقة، لا أخفي عليك، أنا لم أتجرأ طيلة عشرين عاما أن أقترب من إنجيل يوحنا، لشموخه ولشعوري بالعجز والقصور، ماذا حدث؟ إن هذه السنين جعلت الوعي يرتفع ويتذوق، إلى أن بدأت أقرأ إنجيل يوحنا وأكتشف أن هناك معاني مختلفة وجديدة، وقلت لرهبان كثيرين، كم أتمنى شرح إنجيل يوحنا ولكني لا أقدر، إلى أن جاء اليوم، وأحسست أن الوعي الذي أشعر به قريب من الوعي الذي كتب به يوحنا، لدرجة أنني حين كان يستعصي عليّ مفهوم، كنت أتوقف، وأجلس صامتا وأصلي، أريد أن أشعر به وتقريبا أخاطبه، وأقول له : ماذا تريد أن تقول؟ إن الكلام واضح ومفهوم ولكني لا أستطيع أن أعيه كي أكتبه؛ لحظتها، يأتي الحدس فأكتب، وهذا هو خلاصة قولي، حين تقترب من صاحب النص تحصل على الشرح، أنت تقول إنني مرآة، في الحقيقة لست مرآة، أنا موصل صديق لصاحب النص، قريب منه وأحبه.

هدى وصفي: كونك تعيش مع المؤلف، أو صاحب النص كي تشرحه، هل هذا ينطبق على النصوص الإلهية فقط، أم على جميع الإبداعات؟

متى المسكين: إذا جعلتني أدرس أي شاعر أو أديب ممن يملكون الوعي العالي، فأنا أستطيع أن أشرح لك ما قاله مثلما شرحت يوحنا. هذا ميراث بشري مشترك، وأنا عثرت عليه، وعنده مثلما عندي وربما أكثر، ولكن ليست هناك محاولة، وأنا واثق مما أقول، وتستطيع بهذا المفهوم أن تعود إلى القرآن وتشرح، فالشرح يتعلق بصاحب النص، وهذا هو ما اكتشفته بالنسبة للدكتور نصر أبو زيد، فهناك النص والتفسير والتأويل، ولكن أين الشرح؟

نصر أبو زيد: في الإنتقال من الظاهر إلى الباطن إلى الحد إلى المطلع، الذي هو الروح الكلي.

متى المسكين: أنا أقف عند الباطن، لأن الخروج عنه درجة غير بشرية.

نصر أبو زيد: المتصوفة المسلمون تحدثوا عن أربع درجات، وطلعوا إلى الرابعة.

متى المسكين: لا تصدقهم كثيرا، وفي المبدأ السني، لا يؤخذ برأي المتصوفة لأنهم تجاوزوا النص.

جابر عصفور: أتصور أنك تمثل منطقة وسطى بين التصوف والعقلانية.

متى المسكين: أنا معك، فعقلي الباطني صديق، وهو ما يسمونه بالجوانية، فإذا تكلمت في العلم آتي لك بجديد بسبب أنني أنتقل بسهولة من العقل المحدود إلى ما فوق.

نصر أبو زيد: أريد أن تشرح لنا دورك كشارح للنص، كيف تكتب للقارىء الذي لم يخض التجربة من حيث التقوى والصلاة وغير ذلك، كيف تحيل الفهم إلى خطوات لغوية،

وتفسيرية؟

متى المسكين: هذه هي الأدوات.

نصر أبو زيد: نعم، ونريد أن تحدثنا عنها.

متى المسكين: البركة فيمن علمونا من الأساتذة، طه حسين والعقاد، كيف كانوا يوضحون ويقسمون المعنى، وكنت أتساءل وأنا أقرأ كيف قسم هذا المعنى أو ذاك؟ فلا يمكن أن تتعلم شيئا دون أن تعرف من أين جاء. فالأدوات ليست محتاجة إلى دراسة، الأدوات تلقين، والتلقين إذا ما تقابل مع الآلة المستعدة، ساعتها أجد الكلمة تأتي بشكل عفوي ومباشر إلى درجة أنني إذا ما أتتني علاقة لغوية مسجوعة، أخاف من السجع لكيلا يقول أحد أنني أسجع، فأحذف السجع، فأنا لا أقدم سجعا ولا جمال لغة، أنا روح في لغة، لغتي ليس لها قيمة، لغة محدودة، ولكن الروح هو الذي يجعلها لغة براقة.

جابر عصفور: ألم يحدث مرة أن الروح لم يتجسد في اللغة بسهولة، أو أن اللغة تأبّتْ على الروح في التعبير؟

متى المسكين: أنت تضغط على مواجعي، فما كتبته هو ربع ما أريد، وما جعلني محدوداً شيئان : القارىء واللغة، القارىء لا يستطيع الاستيعاب واللغة قاصرة، وحين يكون المعنى قويا تجدني اختزلت في الكلام .

جابر عصفور: هناك صوفي من متصوفة القرن الرابع هو النفري، له عبارة جميلة وموحية تقول : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، وأنت تتحدث عن كيفية تجسد الروح في لغة، واللغة بطبيعتها المحدودة لا تستطيع استيعاب كل شيء، لا تستطيع أن تجسد إطلاقية الروح.

متى المسكين: الله مُدْرَك كامل، يُدْرَك ولكن ليس كما ينبغي.

جابر عصفور: معنى ذلك أنك، فيما يتصل بمسائل الشرح، مؤمن بالعلم المضنون به على غير أهله، وأن هناك مستويات للعلم ومستويات للعقول البشرية؟

متى المسكين: لا، كل عالم وكل مشتغل بالعلم يصل إلى العلم لو مرّن حواسه الروحية، وكل إنسان فيه روح ووعي مطلق ولكنه مرتبط بالعقل، فلو مرّن العالم حواسه لابد أن ينطلق، أنا أقول ذلك وأنا حزين، أنا كنت إنساناً ضعيفاً ولم يكن لدي وعي، أنا رجل عملي، صيدلي، أدواتي هي الموازين وأنابيب الاختبار ومراقبة الألوان، ولكني حين تقربت إلى الله كراهب، وأخلصت، انفتح لي العلم شيئا فشيئا، هل هذا حذق مني؟ أبدا، هل هذه إيديولوجية؟ لا.

جابر عصفور: ولكن هذا يجعلني أسألك مرة ثانية، لماذا شرح إنجيل يوحنا بالذات؟

متى المسكين: إقرأ الأناجيل وأنت تعرف.

جابر عصفور: ولكني أريد أن أسمعها منك.

متى المسكين: في الحقيقة، الأناجيل الثلاثة الأخرى تقدم التاريخ، مسيح التاريخ، الولادة والصبا والتعميد والتعلم، ولكن يوحنا لم يقدم هذا التاريخ، لم يذكر بيت لحم ولا

مريم العذراء إلا في مرات قليلة، ثم إن يوحنا بالذات تعرف على المسيح وعاش معه قبل التلاميذ بمدة، وعاش معه في اليهودية. فإسرائيل مملكتان: فوق إسرائيل وتحت اليهودية. وأول ما بدأ المسيح بدأ في اليهودية فترة ربما سنة، وكان معه يوحنا، وهذه السنة قالها يوحنا. فوق هذا، فإن الأناجيل الثلاثة لم تذكر أورشليم إلا مرة واحدة، أي سنة واحدة ذهب فيها المسيح إلى أورشليم وعلم هناك وصُلب، ولكن يوحنا ذكرها ثلاث مرات أي ثلاث سنين، إذن إنجيل يوحنا هو الذي يقول لك إن المسيح عاش في اليهودية تقريبا ثلاث سنين ونصف، فيوحنا يعطي فرصة أوسع للتعرف على المسيح. بالإضافة إلى ذلك، تتحدث الأناجيل الثلاثة على المستوى العقلاني التاريخي، ولكن يوحنا وجداني وروحاني، وأعتقد أنه كان يسجل الكلمات ولا ينقلها من الذاكرة، وأهم ما في إنجيل يوحنا هو حواره مع الفريّسيين الذين كانوا تماما على مستوى الدكتوراه في اللاهوت، فتصور حواراً بين المسيح وبينهم، يوحنا يسجل الحوار بعمق، ومع كل هجوم منهم يأتي المسيح بتعاليم جديدة، فهجوم الفريّسيين هو الذي كوّن إنجيل يوحنا، كذلك فإن المسيح كان يذهب إلى أورشليم ويذهب إلى هيكل سليمان ويعظ، وكان الكهنة يحضرون فيحدث نقاش معهم حول طقوسهم وأعيادهم، وفي كل عيد يشرح لهم طقس العيد على مستواه الجديد، فمنهج العهد الجديد – إذن – كله في إنجيل يوحنا، وأيضا يوحنا لم يقحم نفسه، أنت لا تجده في مرة يعلق، بل تجد حوارا حرا ليس فيه الإيديولوجية الثقيلة.

نصر أبو زيد: ولكنه اختار ما يحكيه.

متى المسكين: قام بتنقيته، قال : أمور كثيرة قالها المسيح ولكن هذه اخترتها لكم كي تؤمنوا.

هدى وصفي: هذه هي الإيديولوجية.

متى المسكين: إيديولوجية اختصار وتركيز فيما ينفعهم.

نصر أبو زيد: ما يتصور هو أنها تنفعهم.

جابر عصفور: ولكن هناك سؤالا في الجوانب البلاغية لو أذنت لي، أنا ألاحظ في المدخل والجزئين الآخرين أنك لا تستخدم إلا رموزا، وفي الشروح الدينية دائما ما يقرأ الإنسان الاستعارة والمجاز، ولكنك ملتزم دائما بالرموز، لماذا؟ لماذا لا توجد إشارة إلى الاستعارات؟ لماذا الكلام عن الرموز فقط؟

متى المسكين: هذا سؤال مبدع، معك حق، وفي الحقيقة كل ما عرف عن المسيح في العهد القديم رموز، يقال مثلا : رفع موسى الحية على عصاه في البرية كي يراها كل إنسان، فقد كانوا يعصون الله فجاءت الحيات وعضتهم، فموسى هنا فَعَل شيئا لا يعرفه، واليهود طوال العهد القديم لم يعرفوا هذا السر، فقالوا هات عصا وإصنع حية نحاسية وكل من ينظر للحية ويكون معضوضا سيشفى؛ رمز خطير في العهد القديم كله، أتعب اليهود كثيرا، ما هي الحية؟ فجاء إنجيل يوحنا يقول : كما رفعت الحية في البرية، كما رفعها موسى على العصا، كذلك سيرفع ابن الإنسان على الصليب، من أجل أن يشفى كل من رآه. رمز ظل مغلقا حتى بعد أن قاله المسيح، فالرمز القديم بديع والجديد أبدع، فأنا محصور بين رمزين، فلابد أن أشرح الأول والثاني، في الأول صورت الخطيئة في حية، وهذا مستمد من

قصة آدم، فالحية النحاسية رمز ضارب إلى بعيد، وجاء المسيح، وهذا ما أتعب اللاهوتيين كثيرا، لماذا قال يوحنا إن المسيح رُفع، وفات عليهم أن الحية رمز الخطيئة، والحية النحاسية ميتة، فالمسيح سيموت، رمز الحية الأول ميت، فالرمز هنا تحقق بحية - الخطيئة - ميتة في المسيح، فالخطيئة ماتت في المسيح، المسيح أمات الخطيئة.

هدى وصفي: لو سمحت لي، فأنا أتصور أن سؤال الدكتور جابر مرتبط أكثر بالصور البلاغية.

متى المسكين: أنا مضطر هنا أن أتكلم عن الرموز لأنها أقرب إلى ما اريد، فالرمز مرتبط بالحقيقة والروح. المسيح قال : أنا هو باب الفراق، كل من يدخل عن طريقي يصبح راعيا، ومن لا يدخل عن طريق الباب لا يصبح راعيا. إنه هنا وضع رمز الباب، وبعد ذلك قال : أنا الباب والطريق، فأصبح رمزا .

جابر عصفور: أود أن أسأل سؤالا قد يبدو ساذجا على نحو ما، ما الذي يجعل من هذا رمزا ويخرج ذاك من الرمز؟ في الشعر هناك مشكلة، كيف نحدد الرمز؟ فنحن نستطيع فهم ليس فقط النصوص المقدسة ولكن أيضا النصوص الأدبية إذا كان عندنا ما يشبه المعيار الذي يحدد لنا ما الرمز، فلماذا الخمر رمز؟ والكرم رمز؟ والنار رمز؟ والنور رمز؟

متى المسكين: هذا من تراثنا القديم، من التراث الفرعوني، لماذا الإله شمس؟ أو قمر أو ثعبان أو صقر؟ لماذا الرموز؟ لقد جاء أخناتون وحلها. قال: الإله واحد وكل هذه رموز. والرمز في العهد القديم مؤله، وفي العهد الجديد : لماذا الماء رمز؟ لأن الماء يعطي حياة، فحين يقول أنا ماء حي، معروف أن هذا الرمز يحمل أقوى صفة يمكن أن نسقط عليها الشخص، فلا أستطيع أن آتي برمز لا يحمل صفات أساسية في الشخص وإلا تصبح صورة مهزوزة، فحين ترى الصور التي أخذها المسيح وأحلناها إلى رموز، تجد مجموعها يكوّن صفات المسيح .

هدى وصفي: يمكن أن يكون رمزا ولكنه ليس حقيقيا، ويمكن جزئية معينة تذكر، لكن ليس شرطا أن تكون مبنية على شكل من أشكال التعبير، فأنت تقول لابد أن تكون هناك جزئية متحققة كي تصلح لأن تكون رمزا .

متى المسكين: هذا في الشعر والأدب، ولكن في المسيح لا، فحين أقول الماء الحي فهذا تعبير حقيقي وليس رمزيا، وحين قال: يخرج من أمام عرش الله نهر، هذا ليس رمزا ولكنه وصف لواقع. فالمسيح حين يقول : أنا راعي الخراف، هذا ليس رمزا ولكن حقيقة على أساس أننا خراف ناطقة، لو أنك أخذتها على أنها خراف عادية تصبح رمزا، ولكن لو عرفت من المضمون أن الخراف ناطقة وأننا جميعا خراف الله، وأن الخراف حينما تخلص جدا تصبح ذبائح إلى الله، نقدم أنفسنا ذبائح إلى الله، فالوصول من الرمز الشكلي إلى الحقيقة الإلهية فاتت على كثيرين، فهي ليست رموزا بل حقائق.

نصر أبو زيد: الرمز هنا مرتبط بالعالم الجزئي.

متى المسكين: بمفهوم العالم الجزئي هو رمز ولكنه بمفهوم المطلق ليس رمزا.

جابر عصفور: معنى ذلك أن الرمز ليس استعارة لأن الاستعارة لها معنيان، أولهما لا

معقول له، وثانيهما هو المعقول والمقصود. والرمز عندك معقول كله. وكل رمز هنا له معنيان: معنى ظاهري وهو حقيقي، فنحن خراف بالفعل في نهاية الأمر، وله معنى ثان من حيث دلالته على الحقيقة المطلقة الكلية. وعلى هذا الأساس لو قلنا إن العرش الإلهي يتفرع منه نهر فهذا حقيقي على المستوى الظاهري للرمز. ولكن له معنى ثانيا مرتبطا بما كنت تسميه الشرح. بهذا المعنى، الرمز ليس له علاقة بالاستعارة، لأن الاستعارة بالمعنى البلاغي ظاهرها غير حقيقي، فإذا قلت مثلا رنت لنا ظبية وأنا أقصد فتاة جميلة، فالظاهر هنا غير حقيقي.

متى المسكين: لذلك، فمن الأدب الديني أن لا نوقع الرموز على الله إلا إذا كانت من واقع الله الرحمن الرحيم. ولا اخترع كلمات، فليس مصرحا لي أن أعطي رموزا للمسيح إلا إذا كانت من صميم الصفة الطبيعية فيه.

هدى وصفي: هذا ليس رمزا، بل حقيقة.

متى المسكين: بشكل رمزي، فحين أقول الله ماء، أو أنا الماء الحي، هذا رمز ظاهري.

هدى وصفي: ولكن كيف يتحقق في العالم المطلق؟ فلو قلنا إن الله ماء، كيف يتحقق ذلك في العالم المطلق؟ لا يتحقق، لأن الله لن يكون على شكل نهر في العالم المطلق.

متى المسكين: هنا يعجز العقل، هنا الرمز في شكله الظاهري العقل يحصره، ولكن حين أرفعه للمطلق لا أستطيع أن أحصر الله فيه، وأقول الله نهر أم لا، هنا أكون قد حصرت الله وهذا تجديف، لا أستطيع أن أحصر الله في نهر أو ماء وإنما أستطيع القول إن الله كان ماء.

هدى وصفي: هذا - في اللغة العربية - تشبيه.

جابر عصفور: هناك قضية أنت تلح عليها سواء في المدخل أو الشرح وهي قضية رؤية الله، أنت تعطيها اهتماما، فمثلا في تفسير القرآن هناك آية : "وجوه يومئذ إلى ربها ناظرة"، هناك اختلاف في تفسيرها، بعض المفسرين من أهل الظاهر يقولون الرؤية بمعناها العادي، وطبعا يُرد عليهم أنهم وقعوا في التجسيد. وهناك مفسرون يقولون برؤية القلب، ومفسرون آخرون، وهم من المعتزلة، يقولون الرؤية هنا مجازية، بمعنى التوجه إلى الله، لكنك هنا تقول شيئا مختلفا.

متى المسكين: رؤية الله لا يمكن أبدا أن يحصرها العقل ولا يصفها، ولا اللغة تستطيع أن توقعها في معان، ولكن هل تمّتْ؟ نعم. كيف؟ لا يمكن التعبير عن ذلك. رؤية المطلقات غريبة عن العقل والمنطق، ورؤية الله موهبة عظمى للوعي الكامل للإنسان، خصوصا عندما يتدرج من حق إلى حق حتى يستأمن أن يواجه الرؤية. هنا ينبهر العقل ويرتد محسورا، وحين تسأل متصوفا: ماذا رأيت؟ يقول رأيت بهجة. صف. لا يمكن. لماذا؟ لأنه أراد أن يسقطها على المحدود، وهذا مستحيل، ولكن أنت سوف ترَى الله حينما تكون فوق، وتحسه وتعبده. ولكن كيف؟ لا يمكن التعبير. ونحن الآن عندما نعبد الله نحاول أن ندخله في صور.

نصر أبو زيد: أنت قلت في عبارة مهمة جدا أريد أن أربطها بمسألة الرمز، إن المسيح كلمة الله وأيقونة الله، وهذا يفسر مسألة الرمز بالنسبة لي، فالمسيح كلمة حين تجسدت تحول

المسيح إلى رمز دال على الأصل، فعندي هنا رمز وعندي مرموز كلي مطلق، هل مقولة الرمز في المسيحية أي التأويل الرمزي خاضع لهذه البنية؟

متى المسكين: أي بنية؟

نصر أبو زيد: أن المسيح أيقونة الله، فإذا استبدلنا بكلمة المسيح هنا كلمة رمز، فهمنا أن المسيح أيقونة الله لأنه جاء لتخليص البشرية، وفهمنا من الأيقونة الإلهية أنه الروح الكلي الذي تجسد في شكل ناسوت، هذا الناسوت هو الله وهو المسيح في الوقت نفسه. هنا شيئان ولكنهما في الواقع شيء واحد، العقل يدركهما اثنين ولكنهما واحد، رمز جزئي في واقع يرمز إلى كلي فيما وراء الواقع.

متى المسكين: في الحقيقة، الشيئية هنا احتملت الحلول فلم تعد شيئية، فالمسيح عندما حل في الناسوت، الكل حل في الجزء ولكن الجزء لم يعد جزءاً، الكل انفرش على الجزء، والجزء انفتح على الكل فأصبح المحدود غير محدود، وأصبح اللامحدود في صورة المحدود. كالحلاج مثلا حين قال أنا المسيح وصلبوه، فالذي حدث أنه شعر بالكل حل فيه فغُش العقل وظن أنه أصبح كلا، وفي المسيح فإن الكل فعلا حل في الجزء فاستجاب الجزء وانفرد على الكل فلم يعد جزءا.

هدى وصفي: هل تطابق مع الكل؟

متى المسكين: نعم، تطابق مع الكل.

هدى وصفي: حتى في لحظة وجوده على الأرض؟

متى المسكين: نعم.

هدى وصفي: فكيف نبرر صلواته وفيها انفصال عن الكل وطلبه رفع المعاناة عنه.

متى المسكين: لأنه يمثل البشرية، يمثل الإنسان.

هدى وصفي: إذن هناك لحظة تكون فيها الثنائية واضحة.

متى المسكين: لا، هذا سؤال صعب جدا، أوقع الكاثوليك في الأرثوذكس، هنا في الحقيقة، حين نتناول الجسد نحن نتناول لقمة صغيرة ونقول نحن نتناول المسيح، الجسد هنا رمز واضح وأصبح قطعا، ومع ذلك فإن من يتناول القطعة الصغيرة كأنما أخذ المسيح بداخله، هنا تنزه خالص عن المادة، المادة شكلا، ولكن الجزء انفرش وأصبح كلا إلى درجة أن المسيح فيّ، نحن نؤمن بالحلول، وهنا الجزء أصبح كلا، لدرجة أنني حين أصلي على القربان وأقول هذا جسد المسيح وفق كلامه، ونأخذ القطعة الصغيرة نعتبر أننا أخذنا المسيح بداخلنا، ونحس، وليس هذا تصورا وإنما قوة ،وربما أتكلم بلغة أخرى، هنا انتقال إلى شيء إلهي، لذلك أقول إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي أعطيّ له أن يحول الزمن إلى خلود، والشيء إلى المطلق.

جابر عصفور: ولكن هذا مفهوم مختلف عن ما نعرفه عن الرمز، فأنت جعلتني أتصور أن الرمز أيقونة الله تماما مثلما المسيح أيقونة الله، وهذا ليس مفهومنا عن الرمز، هنا هو الصورة التي يتجلى بها المعنى الإلهي كي ندركه.

متى المسكين: لا الرؤية ولا التجسد يؤديان إلى شيء، فمن رآه اعتبره إنسانا عاديا، هنا الاستشفاف أو الوعي الروحي المنفتح، فيرى ما لايرى ويدرك ما لايدرك، وهذه عظمة الإنسان.

جابر عصفور: هل يؤكد هذه الفكرة أن كل الرموز المستخدمة هي ظواهر من الطبيعة؟

متى المسكين: ليس لدينا مجال آخر.

نصر أبو زيد: وهذا سؤالي عن الحقيقة والمجاز، نحن نستخدم اللغة ونقول : الله قادر وعالم، ونستخدم نفس الصفات عن الإنسان، أين الحقيقة وأين المجاز؟

متى المسكين: أقول لك، وهنا لمسة صوفية، الإنسان غير قادر وغير عالم إطلاقا، الإنسان قادر بالله، لو لم يجعلك الله قادرا فلن تكون، فالقدرة المنسوبة للإنسان مجازية ومأخوذة تجاوزا. من الذي هو قادر على كل شيء ؟!

هدى وصفي: حتى لو هو غير مدرك وغير معترف؟

متى المسكين: حتى لو تجبر واحد وقال أنا قادر بغير الله، نقول له تفضل وارفع هذا الكرسي، فيحاول رفعه فلا يقدر، هنا يتدخل الله، هل يؤمن أم لا يؤمن؟ والله فعل هذا كثيرا، الإنسان ليس عنده شيء، هذا تكبر وانتفاخ، وهذه كلها سرقة مباحة، فالله سمح أن نسرق صفاته ونتكبر بها ، ولكن لا يوجد إنسان عالم بذاته وقادر بذاته.

رسالة دانتي إلى كان غراندي

ترجمة (عن اللاتينية) وتقديم أحمد عتمان

تقديم

في هذه الرسالة يشرح دانتي الليغيري (١٢٦٥ - ١٣٢١) كيف يضع نظريته الأدبية موضع التطبيق في **الكوميديا الإلهية** *Divina Commedia** بصفة عامة وفي الجزء الخاص بالفردوس Paradisus. وفي هذه الرسالة يشرح دانتي كذلك العلاقة بين السمة العامة للعمل الأدبي والتفسير المفصل له. وتعد هذه الرسالة بوجه عام توسعاً غير عادي في شكل المقدمة التقليدية أو التوطئة الاستهلالية التي كانت في العادة تتصدر أعمال الشعراء القدامى، ومن ثم فهي تحوي قدراً من المعلومات التي تعد مهمة إلى أقصى حد في دراسة العمل الشعري نفسه. ومن بين ما تتميز به رسالة دانتي هذه أن صاحبها ذهب إلى أبعد من مجرد التمهيد أو التعقيب. هذا مع العلم بأن ما ورد في هذه الرسالة للتفريق بين شكل التناول وشكل الرسالة من ناحية، وبين تفسير العمل الشعري على أساس حرفي وتفسيره على أساس استعاري أو مجازي أو أمثولي allegorical من ناحية أخرى، هذه النقاط ومقولات دانتي بشأنها لا تعد تجديداً بالمعنى الصحيح للكلمة. ذلك أننا قد صادفنا شيئاً من هذا في كتابات سابقة على دانتي ولو أنها جاءت بصورة ضمنية وليس على نحو مباشر وسافر. على أن دانتي لا يضع نظريته على نحو جامد أو في نسق ثابت، فحقيقة أن القصيدة الشعرية يمكن أن تفسر على المستوى الحرفي وعلى ثلاث مستويات أليغورية لا تعني بالضرورة أن كل جزء أو كل رمز لا بد أن تكون له أربعة معان. فلا يضع دانتي علامة مميزة أو "إكليشيهاً" لكل مستوى من المستويات الأربعة لتفسير القصيدة الشعرية.

---

* تختلف الـ Commedia (أو Comedia) عن التراجيديا - بوجه عام - في أنها تنتهي نهاية سعيدة. وتختلف عن "الهزليات" = farces في أنها تحوي شيئاً من الفكر وتقوم على رسم الشخصيات رسماً فنياً متقناً. وكانت "كوميديات" أريستوفانيس مسرفة في التهكم والسخرية، وصريحة في النقد الاجتماعي والسياسي، بل نقدت الشخصيات العامة بأن قدمتهم على المسرح باسمهم وقناع يشبههم. وحملت مسرحيات ماناندروس وبلاوتوس وترنتيوس أيضاً اسم "الكوميديات" مع أنها ليست من نفس نوع مسرحيات أريستوفانيس. وفي العصور الوسطى بدأت كلمة "كوميديا" تفقد صلتها العضوية بالدراما، وأصبحت تعني "قصة ذات نهاية سعيدة". هذا ما جعل دانتي يسمي ملحمته الكوميديا. ومؤلفو عصر النهضة المسرحيون هم الذين أعادوا "الكوميديا" إلى معناها الأصلي المرتبط ارتباطاً عضوياً بالدراما وفكرة الدراما الجوهرية. وجاءت تلك العودة في ظل حركة إحياء التراث القديم عامة ولاسيما عندما تبلورت "الكلاسيكية الجديدة" في فرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

رسالة دانتي الليغيري إلى كان غراندي ديللا سكالا*

إلى جلالة السيد المنتصر دوماً، السيد كان غراندي ديللا سكالا القائد بالوكالة لأكثر ولاية قيصرية مقدسة بمدينة ڤيرونا وإمارة ڤيشينتسا، يتقدم أحد رعاياه، المخلص جداً دانتي الليغيري الفلورنسي بالمولد، لا بالطبع، راجياً له طول العمر وموفور السعادة، ودوام التألق لاسمه المجيد.

١ ـ إن المديح المجيد لفخامتكم الذي أشاعته إلهة الصيت والشهرة - فاما Fama[١] النابهة دوماً - وهي تطير به في كل الأنحاء قد اجتذب مختلف الناس في شتى الاتجاهات، فبعضهم يسمو به الأمل في الازدهار، وآخرون يقعون في هوة الخوف من الدمار. وفي تقديري أن مديح أمجادكم - التي فاقت أفعال المعاصرين - قد بولغ فيه بعض الشيء، لأنه أحياناً ذهب إلى ما وراء الحقيقة الظاهرة. ولذا رأيت ألا أترك نفسي هكذا في سلسلة من عدم اليقين المستمر، وقررت السعي إلى ڤيرونا، كما سعت ملكة الشرف إلى القدس أو كما سعت الربة أثينة باللاس إلى جبل الهيليكون.[٢] وكان سعيي من أجل أن أرى بعيني، رأى العيان واليقين، وأمعن النظر في كل ما كنت قد سمعت. وهنا بالفعل رأيت أمجادكم وكريم أفعالكم حيث غمرتني بظلها الظليل. وكما كان الحال سالفاً، وبنفس الدرجة، انتابني الشك في أن الكلمات التي قيلت من قبل كانت إلى حد ما مبالغة. ولكنني فيما بعد اكتشفت أن أفعالكم المجيدة نفسها هي المبالغة بعينها. هكذا انتقلت من مجرد السماع إلى الرؤية الحقيقية فأصبحت بمجرد رؤيتك - ولأن ميلي العقلي يجعلني من مريديك - خادمك خالصاً ومخلصاً لك ولصداقتك.

٢ ـ ولا أظن أنني عندما خلعت على نفسي لقب الصديق لك، قد عرضت نفسي لأن يتهمني البعض بالوقاحة لأن الأنداد وغير الأنداد على حد سواء قد يرتبطون برباط الصداقة المقدس.[٣] وبالفعل إذا نظر المرء بتمعن للصداقات التي كانت ممتعة ومفيدة سيجد - بعد التمحيص - أنها صداقات ربطت أناساً مبرزين بمن هم دونهم . وإذا وجه المرء انتباهه إلى الصداقة الحقة، الصداقة في حد ذاتها، ألن يستقر رأيه في النهاية على أن أصدقاء أنبل وألمع الأمراء كانوا في الأغلب الأعم أناساً أقل حظاً وثراءً وإن كانوا مرموقين بفضل إخلاصهم؟ ولم لا إذا كانت الصداقة بين الله والإنسان لا يعوق طريقها البون الشاسع بينهما؟

وإذا كان ما نقرره هنا يبدو لامرىء ما أمراً إداً فدعه ينصت لقول الروح القدس وهو يعلن أنه قد وهب بعض البشر صداقته، إذ ورد في "الحكمة" ما ينبغي قراءته بشأن الحكمة : "إنها كنز لا ينضب معينه بالنسبة للبشر لأنهم ما أن ينهلوا منه حتى يصبحوا أصدقاء الرب." ولكن عدم الحنكة وعشوائية التقدير يسودان بين العامة فالسذاجة الحمقاء التي تصور لهم الشمس في حجم القدم هي نفسها التي تسيطر على تفكيرهم الأخلاقي. على أية حال لا يليق بنا نحن الذين أوتينا أفضل العلم والمعرفة في أنفسنا أن نسير خلف القطيع، بل ينبغي علينا أن نواجههم بأخطائهم وبصراحة. إن أولئك الذين يعيشون وفق مقتضيات الفكر والمنطق والذين وهبوا قدراً من الحرية الإلهية لا يتقيدون في حياتهم بالسوابق. ولا غرو في

* ترجمنا النص اللاتيني كما ورد في الأعمال الكاملة لدانتي بتحقيق فريدي كيابيللي، ص ٨٦٠ - ٨٦٩.
Dante Alighieri, *Tutte le opere*, A cura di Fredi Chiappelli (Milano : Mursia, 1965) 860-869.

ذلك لأنهم هم أنفسهم الذين يصححون مسار القوانين ولا تسّيرهم القوانين. ومن ثم أرجو أن يكون واضحاً ما سبق أن ذكرت أي أنني خادمك وصديقك المخلص إلى أقصى حد دون أن ينم قولي هذا عن أي بادرة من وقاحة أو جسارة.

٣ ـ ولأنني أعتبر صداقتك كنزاً لا يقدر بثمن، فإنني أتوق للحفاظ عليها بعناية مدروسة لا تخلو من وسوسة. ومن المعروف في مبادىء علم الأخلاق أن الصداقة تدوم بالتقاسم المشترك والتبادل العادل للمشاعر. ولذا فإن أقصى ما أتمنى هو أن أرد بالمقابل على جملة الفوائد التي تعود عليّ مراراً وتكراراً من صداقتك لي. ومن ثم فإنني أقلب كثيراً في الأشياء الصغيرة التي أملكها، فأفصل هذا عن ذاك وأتفحصه بمفرده ملياً في محاولة مني للعثور على شيء يصلح لأن يكون هدية لائقة بك وكفيلة بأن تدخل السرور على قلبك. فلم أجد ما يليق بجلالتك سوى ذلك النشيد الجليل من **الكوميديا** التي تتزين بعنوان "الفردوس". وهكذا فإنني أهديها إليك، وأضع رسالتي هذه التي بين يديك مقدمة لها؛ إنني أنظمها لك، وأقدمها إليك. وباختصار أوصيك بها.

٤ ـ بيد أن حماسي الجارف لن يشفع لي بأن أغض الطرف أو أسكت عن حقيقة أن إهدائي إليك كما هو واضح سيجلب مزيداً من الشرف والشهرة على الهدية وصاحبها أكثر من متلقيها؛ بل إن رسالتي تبدو سافرة من عنوانها للقارىء الحصيف وتنم عن سعي حثيث وراء مزيد من الشرف والشهرة بفضل الاقتران باسمك، فهذا ببساطة كان هدفي. إنني أنحي جانباً الحسد وأقر بأن شغفي للحصول على فضلك قد دفع مقدمتي نحو هذا الاتجاه الذي كان أصلاً غايتها ومنتهاها. هكذا جاءت هذه السطور في هيئة رسالة أقدم فيها عملي وأشرحه إذ أهديه إلى جلالتكم.

٥ ـ وكما يقول الفيلسوف [أرسطو] في الكتاب الثاني من **الميتافيزيقيا** [١:٢]: "كما يكون الشيء بالنسبة للوجود يكون ذلك بالنسبة للحقيقة". ذلك أن الحقيقة بشأن شيء ما تعني أنه هو نفسه متضمن في حقيقته وكما لو كان مادتها. فحقيقة الشيء إذن هي المثيل الكامل لهذا الشيء كما هو كائن. وهناك من بين كل الموجودات من شأن بعضها أنها تمتلك في ذاتها وجوداً كاملاً، وهناك أشياء أخرى تعتمد في وجودها على علاقتها بأشياء أخرى، فهي موجودة ولكنها متلازمة مع أشياء أخرى كما هو الحال بالنسبة للأب والابن، السيد والعبد، الكل والجزء وهلم جراً. وبما أن هذه الأشياء تعتمد في وجودها على آخر، فإن ذلك يعني أن حقيقتها تعتمد على حقيقة الآخر. فبغير معرفة "النصف" لا يمكن فهم "شطره الآخر"، وهكذا الأمر في الحالات الأخرى.

٦ ـ ولذا فإذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله. ولهذا السبب عندما رغبت في أن أكتب شيئاً في هيئة مقدمة للجزء سالف الذكر من **الكوميديا** كلها فقد قررت أن أستهلها بمناقشة للعمل كله بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل وأكمل. وهناك ست مسائل ينبغي أن تطرح في البداية حول أي كتاب عقائدي doctrinalis وهي: الموضوع subiectum والمؤلف agens، والشكل forma، والنهاية finis وعنوان الكتاب libri titulu والمذهب الفلسفي genus phylosophie . وفي ثلاث حالات من المسائل الست المطروحة ستكون الشروح بالنسبة للجزء مختلفة عن الشروح بالنسبة للعمل كله، وأعني الجزء الذي أزمع تقديمه (من **الكوميديا** أي الفردوس). وهذه الحالات الثلاث هي: الموضوع، الشكل، العنوان. أما

بالنسبة للحالات الثلاث الأخرى (أي المؤلف والنهاية والمذهب الفلسفي) فإنها - وكما تبدو من النظرة المتعمقة - ستكون هي هي بالنسبة للجزء وللعمل كله. وبناءً على ما تقدم فإن المسائل الثلاث الأولى ينبغي أن تطرح في حوار حول العمل كله، وبعد ذلك سيكون الطريق ممهداً وجلياً أمام تنديم الجزء. إذن فلنطرح المسائل الثلاث الأخيرة (المؤلف، النهاية، المذهب الفلسفي) ليس بالنسبة للعمل كله فحسب، ولكن بالنسبة لهذا الجزء الذي نقدم له أيضاً.

٧ ـ ولتوضيح ما أنا قائل تواً ينبغي أن يُفهم أنه لا يوجد مجرد معنى واحد في هذا العمل الذي يمكن أن يوصف على أنه "متعدد المعاني" polisemos. فالمعنى الأول هو ما يحويه الحرف habetur per litteram، وهناك معنى آخر هو ما يوحي به الحرف habetur per significata per litteram. ويسمى المعنى الأول حرفياً litteralis والثاني يسمى بحق "المعنى الأليغوري" [المجازي] allegoricus أو "الأخلاقي" moralis أو "التأويلي" anagogicus. ولكي نشرح ذلك نطبقه على النص التالي : "عند خروج إسرائيل من مصر وبيت يعقوب من شعب أعجم كان يهوذا مقدسه وإسرائيل محل سلطانه." [مزامير ١١٤:١-٢] فإذا اقتصرنا على الحرفي وحده فإن المعنى هو خروج بني إسرائيل من مصر في عصر موسى. وإذا أخذنا بالمعنى الأليغوري فإنه الخلاص على يد المسيح. أما المعنى الأخلاقي فهو تحول الروح من الأسى والبؤس بفعل الخطيئة إلى العفو والرحمة. وأما المعنى التأويلي فهو انعتاق الروح من ربقة الفساد الدنيوي إلى حرية المجد الأبدي. ومع أن هذه المعاني الباطنية misticí توحي بها الأسماء المختلفة في النص فإنها كلها يمكن أن تسمى معاني أليغورية، لأنها مختلفة تماماً عن ما هو حرفي litteralis وما هو تاريخي historialis لأن الأليغوريا allegoria مشتقة من الكلمة اليونانية alleon التي تقابل اللاتينية alienum بمعنى "أجنبي" أو "ينتمي للغير" أو diversum بمعنى مختلف.*

٨ ـ وباستيعاب هذه الأشياء جيداً يصبح جلياً أن الموضوع الذي يدور حول هذين المعنيين ينبغي أن يكون مزدوجاً. وبناء عليه فمن الضروري أن نلاحظ ما هو موضوع هذا العمل في حالة فهمه على أساس المعنى الحرفي، وما هو موضوعه في حالة فهمه على أساس أليغوري. وموضوع هذا العمل [الكوميديا] إذن بمعناه الحرفي هو حال الروح بعد الموت، إذ هكذا يفهم ببساطة. ذلك أن حركة الكتاب العامة تدور حول هذا المحور وحول هذه المسألة. لكن من ناحية أخرى إذا فهم هذا العمل أليغورياً، فإن الموضوع هو الإنسان في ممارسته لإرادته الحرة، مكتسباً ما يجعله عرضة لنيل ثواب العدالة أو عقابها .

٩ ـ إن الشكل مزدوج، فهناك شكل الدراسة tractatus وهناك شكل التناول tractandum . وشكل الدراسة ثلاثي طبقاً للتقسيم الثلاثي من حيث أنواع الدراسة. فالتقسيم الأول هو الذي يقسم العمل كله إلى ثلاثة أناشيد canticas. أما التقسيم الثاني فهو الذي يقسم كل نشيد إلى أغانٍ cantus. أما التقسيم الثالث فهو الذي يقسم الأغاني cantus إلى وحدات إيقاعية rithimos. إن شكل أو أسلوب التناول هو الشعر الروائي، الوصفي، الاستطرادي، التضافري؛ ويحوي كذلك التعريف، التصنيف، البرهان، النقض، ضرب الأمثلة.

---

* النص هنا مرتبك في الأصل

١٠ ـ إن عنوان عملي هو : "هنا تبدأ كوميديا دانتي الليغيري، الفلورنسي بالمولد لا بالطبع". ولكي نفهم العنوان لا مناص من شرح كلمة "كوميديا" comedia وتبيان أنها مشتقة من "كوموس" komos ومعناها "القرية" أو "البيت الريفي" villa(٤)، ومن كلمة oda [باليونانية ode] التي تعني الأغنية cantus . فكلمة "كوميديا" إذن تعني "أغنية ريفية"، فهي إذن ضرب أدبي genus يختلف عن كل ضروب القص الشعري الأخرى. إنها تختلف عن التراجيديا بمادتها materia في حد ذاتها. ذلك أن التراجيديا في بدايتها مثيرة للإعجاب وهادئة، وفي نهايتها مرهقة وتسبب الخوف. ولهذا يقال إنها جاءت من كلمة "الجدي" tragos [باليونانية؛ وباللاتينية hircus] وكلمة oda ؛ فهي إذن "أغنية الجدي" cantus hircinus.(٥) وهذا يعني أنها مزعجة كما يكون سلوك الجدي مزعجاً، وهذا واضح في تراجيديات سينيكا. أما الكوميديا من ناحية أخرى فهي حقاً تقدم موقفاً تصادمياً صعباً في شأن ما، ولكنها تنتهي نهاية سعيدة، وهذا واضح من مسرحيات ترنتيوس.(٦) ولهذا السبب فإن بعض الكتاب قد اعتادوا في تحياتهم المتبادلة أن يقولوا لبعضهم البعض : " أتمنى لك بداية تراجيدية ونهاية كوميدية." وتختلف التراجيديا عن الكوميديا في الأسلوب اللغوي modo loquendi فأسلوب التراجيديا رفيع وجليل، أما أسلوب الكوميديا فهو عفوي ومتواضع. هذا ما يفهم مما يقوله هوراتيوس في **فن الشعر** حيث يسمح أحياناً للمؤلفين الكوميديين أن يستخدموا أساليب التراجيديين والعكس بالعكس صحيح أيضاً إذ يقول :

على أن الكوميديا ترفع نبرتها بعض الأحايين.
فكثيراً ما يثور خريميس في غضبه لما ناله من ضر في عبارات رنانة،
كما أن كثيراً ما يتفجع بلغة نثرية
كل من تليفوس وبيليوس ... إلخ.(٧)

ومما سلف ذكره قد يكون واضحاً الآن لماذا يحمل هذا العمل اسم "كوميديا". ذلك أننا إذا تدبرنا المادة فإنها في البداية تدور حول الجحيم Infernus وهو مرهق ويستدعي الخوف، ولكن النهاية تجري في الفردوس Paradisus وهي نهاية سعيدة مرغوب فيها وتجلب السرور. ومن حيث الأسلوب اللغوي فهو عفوي متواضع، أخذت مفرداته من العامية locutio vulgaris التي تتواصل بها حتى النساء. وإلى جانب ذلك فهناك ضروب أخرى للشعر الروائي مثل الشعر الرعوي carmen bucolicum والشعر الإليجي elegia والساتورا [الشعر الساخر] satira (٨) وأناشيد النذور وتقديم القرابين sententia votiva ، كما يمكن جمع هذه الضروب من كتاب هوراتيوس، **فن الشعر**؛ ولكننا لن نتطرق إلى شيء من هذا القبيل الآن.

١١ ـ والآن يمكن شرح كيف أن هذا الجزء الذي أقدمه إليك [الفردوس] يصح أن يُنسب إليه موضوع ما. ذلك أنه إذا كان موضوع العمل كله [**الكوميديا الإلهية**] على المستوى الحرفي هو حال الأرواح بعد الموت في المطلق وليس بمعنى معين ومحدود، فعندئذ موضوع هذا الجزء هو نفسه موضوع العمل ككل، أي حال الأرواح بعد الموت، ولكن بالتحديد حال الأرواح المباركة أو السعيدة beatae بعد الموت. وإذا أخذنا موضوع العمل أليغورياً

على أنه الإنسان الذي بممارسة إرادته الحرة يكتسب ما يجعله معرضاً لنيل ثواب العدالة أو عقابها؛ فمن الواضح عندئذٍ أن موضوع هذا الجزء هو بالتحديد كون الإنسان - بقدر ما اكتسب - أهلاً لكافة ألوان الثواب من قبل العدالة.

١٢ ـ وبنفس الطريقة فإن شكل هذا الجزء يتبع الشكل المنسوب للعمل ككل. فإذا كان شكل العمل ثلاثيا، إذن فشكل هذا الجزء ثنائي أي من حيث تقسيمه إلى أغانٍ ووحدات إيقاعية. إن هذا الجزء لا يستطيع أن يأخذ القسم الأول (أي التقسيم إلى ثلاثة أناشيد) شكلاً له لأن هذا الجزء نفسه هو نتاج التقسيم الأول.

١٣ ـ وينطبق على العنوان نفس القول. فإذا كان عنوان العمل كله هو : "هنا يبدأ دانتي الكوميديا ... إلخ"، فإن عنوان هذا الجزء يكون "هنا يبدأ النشيد الثالث من كوميديا دانتي ... إلخ" الذي يسمى "الفردوس".

١٤ ـ وبعد أن شرحنا المسائل الثلاث المطروحة حيث كانت الشروح بشأن الجزء مختلفة عنها بشأن الكل، ينبغي أن نتناول المسائل الثلاث الأخرى حيث لن تكون الشروح مختلفة بين الجزء والكل فالمؤلف هو نفس المؤلف في الجزء كما في الكل وسيظل كذلك طوال العمل وكما سلف أن أشرنا.

١٥ ـ إن النهاية بالنسبة للعمل كله وبالنسبة للجزء كان يمكن أن تكون متعددة الجوانب، قريبة وبعيدة في نفس الوقت. ودون الدخول في تفاصيل يمكن القول باختصار إن نهاية الكل مثل نهاية الجزء أي ينبغي أن تنقل الذين يعيشون في هذه الدنيا من حال البؤس والشقاء إلى حال السعادة.(٩)

١٦ ـ أما المذهب الفلسفي الذي يوجه العمل في هذا الكتاب ككل وفي هذا الجزء بالتحديد فإنه الفلسفة الأخلاقية morale negotium أو علم الأخلاق ethica ؛ حيث أن العمل كله وهذا الجزء قد وُضعا من أجل الوصول إلى نتائج عملية لا بهدف التأمل فقط. وهكذا فإنه حتى لو أن بعض الأجزاء والفقرات قد عولجت بأسلوب التأمل الفلسفي فإن ذلك لم يحدث على أساس نظري بل لهدف عملي. ونحن نتبع في ذلك المبدأ الذي طوره الفيلسوف [أرسطو] في الكتاب الثاني من **الميتافيزيقيا** [١:٢] حين قال : "إن الناس العمليين يتأملون الأشياء أحياناً، في وقت ما أو الآن".

١٧ ـ وبعد عرض هذه الأسس الرئيسية فإنني الآن سأضرب مثلاً على مستوى التفسير الحرفي للنص. وبادىء ذي بدء فإن شرح التفسير الحرفي لا يحوي شيئاً آخر سوى توضيح شكل العمل. وهكذا فإن هذا الجزء أو النشيد الثالث المسمى "الفردوس" ينقسم إلى قسمين أي البرولوغوس [المقدمة] و الجزء الاستكمالي، ويبدأ الجزء الثاني هذا بالقول : "يهب الموتى عبر مخارج مختلفة ... إلخ".

١٨ ـ بالنسبة للجزء الأول من هذه الأجزاء يلاحظ أنه وإن كان بصفة عامة يمكن أن يسمى الاستهلال exordium إلا أنه في هذه الحالة بعينها يجب أن نسميه پرولوغوس prologus. هذا ما يمكن أن يوحي به قول الفيلسوف [أرسطو] في الكتاب الثالث من **الخطابة** [١٤:٣] عندما يقول: "إن الديباجة proemium هي البداية principium في الخطبة وتقابل البرولوغوس في الشعر [الدرامي] أو الاستهلال في أغنية الفلوت". ولابد من أن نضيف ملاحظة أخرى وهي أن هذا الجزء الافتتاحي، الذي يمكن أن يسمى بصفة عامة الاستهلال exordium يصبح في أيدي الشاعر شيئاً مختلفاً عنه في أيدي الخطيب. ذلك

أن الخطباء في العادة يعطون نموذجاً مما هم قائلون ليجعلوا أذهان سامعيهم أكثر استعداداً للتلقي. أما الشعراء على الجانب الآخر فلا يفعلون ذلك فحسب بل يتبعونه بشيء من الإبتهال. وهذا مما يناسبهم حيث أن هناك حاجة ماسة للكثير من الإبتهال على أمل أن يوفقوا في سعيهم للفوز بعون القوى العليا أي الهبة الإلهية الأعلى قدرة من الإنسان العادي. من ثم فإن البرولوغوس الذي نعالجه هنا ينقسم إلى قسمين : القسم الأول يعطي الخطوط العريضة لما سيأتي ذكره. أما القسم الثاني فهو ابتهال إلى أبوللون. وهذا القسم الأخير يبدأ بالقول : "أي أبوللون الخير، كن عوناً لعملنا هذا الأخير".

١٩ ـ ويلاحظ بشأن الجزء الأول من هذه الأجزاء الثلاثة أن الاستهلال الجيد يتطلب ثلاثة أشياء كما يقول توللیوس [شيشرون] في الخطابة الجديدة *Nova Rhetorica*. إذ ينبغي أن نجعل السامع مهيأً تماماً، ومنتبهاً، وراغباً في التعلم، ولا سيما عندما تكون المادة من النوع الذي يثير الدهشة كما يقول توللیوس نفسه.(١٠) وحيث أن المادة المطروحة في العمل الذي نناقشه هي من هذا النوع سالف الذكر، أي أنها تثير الدهشة، فإن الهدف من الجزء الأول من الاستهلال هو إحداث تلك الحالات الثلاث للمتلقي فيما يتصل بمصدر الدهشة. ذلك أن المؤلف يقول إنه على وشك أن يصف ما شاهده في السماء الأولى وما تمكن من حفظه في ذاكرته. فهذه العبارة توفي المتطلبات الثلاثة جميعاً حقها. فمن فوائد الحكي أن يتهيأ المتلقي تماماً وتثار لديه الدهشة فيظل منتبهاً، علاوة على أن كون ما يحكى قابلاً للتحقق أو الحدوث يجعل المتلقي راغباً في التعلم. ويوحي المؤلف بفائدة السرد هذه عندما يقول إنه على وشك أن يقص شيئاً عن أكثر الأشياء اجتذاباً للرغبة الإنسانية أي نعيم الفردوس. وهو يلمس نبع الإثارة عندما يعد بأنه سيحكي عن أمور بعيدة المدى في الزمن السحيق، أمور رفيعة وعلوية أي أحوال مملكة السماء. وألمح المؤلف كذلك أن هذه الحكاية تقع في إطار ما يمكن حدوثه قائلاً إنه سيـ حكي ما تمكن من حفظه في ذاكرته. لأنه إذا استطاع أن يفعل ذلك فتح الباب للآخرين، ممن هم مثله يستطيعون ذلك. ويلمس المؤلف الحالات الثلاث كلها لمساً واضحاً عندما يقول في إحدى الفقرات إنه كان في السماء الأولى وإنه يزمع أن يقص كل ما أمكن اختزانه في الذاكرة من هذا الكنز الثمين بشأن مملكة السماء.

وبعد أن بينا هكذا حسن واكتمال الجزء الأول من البرولوغوس سنمضي قدماً في العرض الحرفي للموضوع.

٢٠ ـ يكتب المؤلف قائلاً إن "مجد المحرك الأول"، أي الله، "ينفذ إلى داخل كل جزئية في الكون"، ولكنه يفعل ذلك بوسائل وكيفيات شتى، "فهو بدرجة أكبر في هذا الجزء وبدرجة أصغر في ذاك". ولكن هذا المجد الإلهي يسطع الآن في كل مكان ويشهد بذلك المنطق ratio والمصدر الموثوق به auctoritas وينحو المنطق في ذلك هذا النحو : كل شيء موجود يستمد وجوده من ذاته أو من شيء آخر. ومن الجلي الذي لا يحتاج إلى تبيان أن شيئاً واحداً فقط، الأول والبداية، أي الله، لابد أنه قد استمد وجوده من ذاته، ذلك أن الوجود وحده لا يدل على أن الموجود قد استمد وجوده من ذاته. وحيث أن شيئاً واحداً فقط، أي الأول أو البداية، هو سبب كل الأشياء الأخرى فإنه قد ألصق بنفسه ضرورة وجوده بذاته. ومن ثم فإن كل الأشياء الموجودة – فيما عدا هذا الشيء فقط – تستمد وجودها من شيء آخر. ولهذا إذا أخذ المرء شيئاً بمفرده، بل حتى الشيء الأخير في هذا الكون، فسيجد أنه يستمد وجوده من شيء آخر. وهذا الشيء الآخر نفسه قد استمد وجوده من شيء آخر أو من ذاته

فإذا كان قد استمد وجوده من ذاته إذن فهو الشيء الأول، وإذا كان قد استمد وجوده من شيء آخر فإن ذلك الشيء الآخر سيكون قد استمد وجوده من نفسه أو من شيء آخر. وحيث أن هذه السلسلة من الأسباب والمسببات قد تمتد إلى ما لانهاية كما هو واضح في الكتاب الثاني من **الميتافيزيقا** [لأرسطو، ٢:٢]، وسيستمر الأمر كذلك حتى نصل إلى الشيء الأول وهو الله. وهكذا فإن كل موجود يستمد وجوده بطريق مباشر أو غير مباشر من الله. فيفضل ما يستمده من السبب الأول يؤثر السبب الثاني على كل الأسباب الأخرى، كما يفعل الجسد الذي يتلقى شعاع الشمس ويعكسه. ولذلك فإن السبب الأول هو السبب الأقوى. وهذا هو معنى الفقرة الواردة في كتاب **في الأسباب** *De Causis* : "كل الأسباب الأولى لها تأثير على كل ما تسببه أقوى مما يفعل أي سبب ثانوي". ويقتصر على هذا فيما يتصل بمسألة الوجود.

٢١ ـ بالنسبة لمسألة الجوهر essentia فإنني أفسرها على النحو التالي : كل جوهر – فيما عدا الجوهر الأول – مسبَّب، وإلا فإن هناك أكثر من شيء كان وجوده بالضرورة مستمداً من ذاته وهذا أمر محال. وبما أن كل جوهر مسبَّب فإن سببه [علته] تكون الطبيعة natura أو القوة المدركة intellectus ، فإذا كانت الطبيعة فإن ذلك يستتبع أن السبب هو إدراك ما، حيث أن الطبيعة هي نتاج الإدراك. ومن ثم فإن كل شيء مسبَّب هو مسبَّب بإدراك ما عن طريق مباشر أو غير مباشر. وبما أن الفضيلة ما هي إلا نتيجة الجوهر الذي نجمت عنه فستكون، وبصفة مطلقة وفريدة ، فضيلة القوة المدركة إذا ما كان هذا هو جوهرها. وهكذا كما سلف القول، في حالة الوجود فإن سلسلة من الأسباب تعود إلى الوراء حتى السبب الأول، وبنفس الطريقة تعود سلسلة الأسباب في حالة الجوهر والفضيلة. ولهذا السبب من الواضح أن كـلاً من الجوهر والفضيلة في كل شيء يأتيان من الشيء الأول وتتلقاهما أشياء أقل قدرة على الإدراك كما لو كانا أشعة ترسلها أجسام مشعة إلى كائنات أخرى. وهذه الكائنات المستقبلة للأشعة من الأشياء الأعلى تعكسها مثل المرايا على أشياء أخرى فترسلها بدورها إلى أشياء أدنى وهلمّ جرا. هذا موضوع يبدو أن ديونيسيوس قد ناقشه في كتابه **تسلسل الطبقات الحاكمة في السماء** *Celesti Hierarchia*. ومن وحي هذا المبدأ يقول كتاب **في الأسباب** : "كل إدراك مملوء بشكل". وهكذا يمكن أن يكون واضحاً كيف أن العقل يمكن أن يكتشف أن النور الإلهي أي الخير الإلهي ـ الحكمة والفضيلة ـ تسطع في كل مكان.

٢٢ ـ والمصدر الموثوق به auctoritas يؤكد نفس الشيء ولكن عن علم أوسع. يقول الروح القدس على لسان النبي إرميا "ألست أنا الذي يملأ السماء والأرض ؟" وفي أحد المزامير يرد ما يلي: "إلى أين سأذهب من روحك ؟ وإلى أين سأطير من وجهك ؟ إذا صعدت السماء أنت موجود هناك، وإذا نزلت الجحيم أنت هناك أيضاً، وإذا طرت بأجنحتي ... إلخ". وتقول "الحكمة" Sapientia : "إن روح الرب قد ملأت كل الوجود". وجاء في سفر الجامعة Ecclesiasticus في الفقرة الثانية بعد الأربعين "مليء عمله بمجد السيد". وحتى الكتابات الوثنية تشهد بذلك، فها هو لوكانوس في الكتاب التاسع يقول : "إن جوبيتر موجود في كل إتجاه توجه نظرك إليه، وفي كل ناحية تتحرك فيها".

٢٣ ـ ومن ثم يقول المؤلف الراهن قولاً طيباً حين يكتب أن الشعاع الإلهي أو المجد الرباني "يخترق كل الوجود ويسطع". فهو بالفعل يخترق بوصفه الجوهر الأول، ويسطع

باعتباره بداية الوجود. وحين يضيف تعبير "أكثر وأقل" فهو صادق حقاً حيث أننا نرى في ميزان التفوق جوهراً ما أعلى، وآخر أقل شأناً، كما هو واضح في حالة السماء والعناصر؛ أحدها لا يفنى والعناصر الأخرى تبلى.

٢٤ - وبعد شرح هذه الحقيقة يواصل المؤلف فيجول في الفردوس واصفاً إياه وقائلاً إنه كان في تلك السماء التي تستقبل من الله نوراً فياضاً أكثر ومجداً. وبهذه السماء قصد أن تفهم على أنها أعلى السموات، إنها التي تحيط بكل شيء في الكون ولا يحيط بها شيء، بداخلها تتحرك كل الأجساد بينما تظل هي في استقرار أبدي.* وهي سماء لا تستقبل فضيلتها من أي شيء مادي وتسمى "السماء النارية" empyreum وفحوى اسمها هذا أنها السماء المتوهجة بنارها أو حرارتها الخاصة. وهذه الكلمات لا تشير إلى نار مادية أو حرارة من هذا القبيل، ولكنها نار روحية أي الحب الإلهي amor sanctus أو الخير الرباني caritas.

٢٥ - وكونها تتلقى النور الإلهي الوهاج على نحو أكبر يمكن الاستدلال عليه أولاً بأنها تحيط بكل شيء ولا يحيط بها شيء. وثانياً بأنها تظل في راحة وسلام أبديين. والبرهان الأول على هذا أنه وضع طبيعي أن الشيء المحيط يقف من المحاط موقف المكوِّن للمتكون. وهذا ما يتم تأكيده في الكتاب الرابع من **الطبيعة**. وحيث أن الوضع الطبيعي للسماء الأولى بالنسبة للكون كله هو وضع المحيط فهي إذن المكونة لكل الأشياء وعلاقتها بهذه الأشياء هي علاقة السبب بالنتيجة وحيث أن كل قوة مسبِّبة هي بمثابة شعاع ينطلق من السبب الأول أي الله فإن السماء التي هي إلى أقصى حد مسببة ينبغي بوضوح أن تتلقى القدر الأكبر من النور الإلهي.

٢٦ - أما البرهان الثاني فهو على النحو التالي : كل شيء يتحرك تأتي حركته بسبب شيء ما خارجه أي لا يمتلكه ومن ثم يمثل غاية حركته. السماء المقمرة، على سبيل المثال، تتحرك لأن جزءاً منها لا يمتلك الموقع الذي تسعى إليه. وحيث أن أي جزء منها مهما كان لا يصل إلى هذا الموقع – فذلك أمر محال – فإن السماء المقمرة تتحرك نحو موقع آخر. ولهذا السبب فإنها في حركة دائبة ولا تستقر أبداً، وهذا ما يفتح شهيتها للتحرك على الدوام. وهذا الذي أؤكده بالنسبة لسماء القمر يصدق على كل السماوات فيما عدا الأولى. كل شيء يتحرك إذن ينقصه شيء ما، فهو لا يمتلك وجوده كاملاً في أية لحظة من الزمن. ولذلك فإن السماء التي لا تتحرك نحو أي شيء آخر يعني أن هذه السماء – بالضرورة – كاملة في ذاتها؛ وكاملة في كل جزء منها، ففيها كل ما هو ضروري للوجود، وهكذا لا تحتاج إلى التحرك بهدف الوصول إلى الكمال. وحيث أن الكمال كله هو شعاع من الكمال الأول الذي هو كمال إلى أقصى درجة، فإن السماء الأولى ينبغي أن تستقبل بوضوح أغلب النور الأول أي الله. وهذا الاستدلال المنطقي على أية حال يبدو وكأنه برهان قائم على أساس نفي المقدمة؛ إنه ليس سارياً بصفة مطلقة، وليس متفقاً مع شكل القياس المنطقي ولكنه سليم وساري المفعول بسبب طبيعة محتواه. ذلك أنه يتعامل مع شيء خالد، ويفترض أنه يمكن أن يظل إلى الأبد ناقصاً وبناء عليه إذا لم يعط الله له الحركة فهذا يعني بالتبعية أنه لم يعطه المادة بأي شكل ناقص. واستناداً على هذه الفرضية فالبرهان سليم بفضل المحتوى. ونفس هذا

---

* النص هنا مرتبك في الأصل

المبدأ قد تثبت صحته إذا قلت : "حيث أنه إنسان فإنه قادر على الضحك"؛ لأنه في حالة عرض قضية معكوسة فإن نفس المنطق يكون سليماً بفضل طبيعة محتواه. ومن ثم فإنه من الواضح أنه حين يقول المؤلف "في هذه السماء التي تستقبل معظم النور الإلهي" فإنه يعني أن يصف الفردوس أو السماء النارية أي أعلى عليين celum empyreum.

٢٧ ـ ويقدم الفيلسوف [أرسطو] برهاناً يتفق مع ما أوردنا سالفاً وذلك في الكتاب الأول من مؤلفه **عن السماء** *De Celo* حيث يقول إن سماءً "تملك مادة أكثر قيمة من السموات الأخرى تحتها لدرجة أنها أبعد منها جميعاً عن الأرض". وهنا ينبغي أن نضيف ما قاله الرسول لأهل إفيسوس عن المسيح "الذي صعد إلى أعلى السموات حتى أنه يملأ كل الأشياء". هذه هي سماء نعيم السيد، وهو النعيم الذي يشير إليه حزقيال مؤنباً الشيطان Lucifer حين يقول" لقد كنت خاتم التشابه، مليئاً بالحكمة، تام الجمال. لقد كنت في قلب النعيم بفردوس الرب".

٢٨ ـ وبعد أن قال في ثنايا وصفه إنه كان في ذلك الجزء من الفردوس فقد واصل حديثه ليقول إنه رأى هناك أشياء لا يستطيع أن يقصها بعد هبوطه معللاً ذلك بالقول "إن القوة المدركة تذهب متعمقة" إلى "رغبتها" نفسها وهي الله، "وهذا ما لا تستطيع الذاكرة أن تفعله." ولكي نفهم ماذا يعني ذلك ينبغي أن نلاحظ أنه في هذه الحياة الدنيا تقترب القوة المدركة الإنسانية من المادة المدركة مجردةً وتتحد معها من حيث الطبيعة وتصل إلى هذا القدر الرفيع من السمو لدرجة أنها عندما تعود إلى نفسها - بعد أن كانت قد تجاوزت القدرة الإنسانية العادية - تفشل الذاكرة في مجاراتها. وهذه الفكرة ينم عنها ما يقوله الرسول مخاطباً أهل كورنثة حيث يكتب : "أنا أعرف إنساناً ما - سواء على المستوى الواقعي الملموس أو على المستوى المعنوي التصوري، الله أعلم - وقد رُفع إلى السماء الثالثة وسمع أسراراً، لا يسمح لأي إنسان قط أن ينطق بها". أنظر إلى ماذا يحدث عندما تتخطى القوة المدركة ما وراء حدود القدرة الإنسانية في سموها، فإنها لا تستطيع أن تتذكر ما حدث فيما وراء هذه الحدود. وترد نفس الفكرة عند متّى حيث أن ثلاثة من التلاميذ ينكفئون على وجوههم ولا ينبسون ببنت شفة بعد ذلك عما رأوا من أمور كما لو كانوا قد نسوها تماماً. ويرد في كتاب حزقيال "لقد رأيت وانكفأت على وجهي". وإذا كانت هذه الفقرات لا تقنع المتشكك فليقرأ ريتشارد من [مدرسة] القديس فيكتور [باريس] في كتابه **عن التأمل** *De Contemplatione* أو ليقرأ برنارد في كتابه **عن التدبر** *De Consideratione* أو ليقرأ أوغسطين في كتابه عن **قدر الروح** *De Quantitate Anime*. إذا قرأ المتشككون تلك الأقوال لن يعودوا متشككين وإذا ظلوا يعترضون على إمكانية أن يقع هذا السمو متعللين بآثام المتحدث الراهن، ينبغي عليهم إذن أن يقرأوا دانيال حيث سيجدون أنه حتى نبوخذنصر نفسه، وبإذن إلهي، قد رأى شيئاً ما - يدخل في باب تحذير المذنبين - ونساه؛ لأنه هو "يشرق شمسه على الأشرار والصالحين ويمطر على الأبرار والظالمين" [إنجيل متى، الأصحاح ٥:٤٥]. يظهر مجده لكل الأحياء بغض النظر عمن هم أشرار. ويحدث ذلك أحياناً بفضل رحمته، لهدف إنابتهم، وأحياناً من باب البطش والعقاب، فكل ذلك على أية حال كما يشاء هو.

٢٩ ـ وهكذا رأى المؤلف، كما يقول بعد عودته، شيئاً "لا يعرف كيف يحكيه، ولا هو قادر أصلاً على ذلك". وينبغي أن نلاحظ بدقة قوله إنه "لا يعرف كيف يحكيه، ولا هو

قادر أصلاً على ذلك". لا يعرف كيف يحكي لأن الأمر قد نُسي برمته، وهو لا يستطيع ذلك لأنه حتى لو تذكر وتمكن من الاحتفاظ بمحتوى ما رأى فلن تكفي الكلمات لوصف ما قد رأى. ذلك أننا نرى أشياء كثيرة بالإدراك العقلي ولا يوجد لها مقابل إشاري من المفردات signa vocalia desunt. وهذه حقيقة أوضحها أفلاطون بدرجة كافية عندما استخدم المجاز في كتبه لأنه رأى أشياء كثيرة بنور العقل ولم يستطع التعبير عنها بالألفاظ الملائمة.

٣٠ - ويواصل المؤلف حديثه ليقول إنه سوف يتحدث عن الأشياء التي استطاع أن يحتفظ بها من مملكة السماء وهو يسمي ذلك "مادة" عمله، أما طبيعة وحجم هذه الأشياء فذلك ما سيكشف عنه ويوضحه الجزء الاستكمالي فعلاً.

٣١ - ثم يطلق ابتهاله بداية من البيت : "أي أبوللون الخير ...". وينقسم هذا الجزء إلى قسمين: في القسم الأول يقدم تضرعه في صورة ابتهال فعلي. وفي القسم الثاني يحاول أن يقنع أبوللون بالاستجابة لتضرعه وبأن يمنحه وعداً بثواب ما من لدنه. ويبدأ القسم الثاني بقوله : "يا أيتها الفضيلة الربانية ...". والقسم الأول نفسه ينشطر شطرين : الأول هو التضرع من أجل عون رباني، والثاني التلميح إلى ضرورة الاستجابة لتضرعه الذي هو في حد ذاته يعد مبرراً له. هذا الشطر الثاني يبدأ بقوله : "على هذه القمة الشاهقة من جبل البرناسوس ...".(١١)

٣٢ - هذا هو المعنى العام للجزء الثاني من البرولوغوس، ولكنني في الوقت الحاضر لن أشرحه على نحو خاص. إن هموماً خاصة تثقل كاهلي، ومن ثم سأنحي جانباً هذا الأمر مع أعمال أخرى مفيدة للصالح العام. وإني لأفعل ذلك على أمل أن فخامتكم سيمنحني فرصة أخرى لمواصلة هذا العرض المفيد.

٣٣ - وبالنسبة للجزء الاستكمالي الموازي للبرولوغوس في إطار التقسيم العام للعمل كله، فلن أقول شيئاً آخر أكثر من ذلك بالنسبة لأقسامه الداخلية ومضمونه، فيما عدا أنه يتدرج في حديثه عن الترقي من سماء إلى سماء، وعن الأرواح المباركة الموجودة في كل واحدة منها، وأن سعادتهم الحقيقية في الفردوس تنبع من إدراكهم لأصل الحقيقة الأولى. وهذا أمر واضح من كتاب يوحنا الذي جاء فيه : "وهذه هي الحياة الأبدية أن يعرفوك انت الإله الحقيقي وحدك". [إنجيل يوحنا، الأصحاح ١٧:٣] ومن الكتاب الثالث في **التعزية** *De Consolatione* لبوئيثيوس Boethius ، حيث يقول "مشاهدتك هي النهاية". وهكذا الأمر، من أجل تبيان مجدك وبركتك، ستسأل أشياء كثيرة من هذه الأرواح، ذلك أنها نعمت برؤية الحقيقة، كل الحقيقة. وستكون الإجابات عن هذه الأسئلة ممتعة ومفيدة إلى أقصى حد. فحيث أنها بَلَغَت بداية السبب الأول أي الله، لا يوجد شيء آخر يُطلب، فهو الألف (ألفا) والياء (الأوميغا)، هو البداية والنهاية كما جاء في "رؤية يوحنا اللاهوتي". وينتهي عملنا بالله نفسه الذي يبارك الكون كله بلا حدود.

هوامش وتعقيبات المترجم

١- Fama كلمة لاتينية من أصل إغريقي هو الفعل "فيمي" بمعنى "أقول". و fama تعني : الحديث، القول، الخبر، السمعة، الالصنيت، الشهرة، أو الشائعة. أما Fama فهي الإلهة التي جسدت لتصور كل تلك المعاني وتعبد بإعتبارها إبنة إلهة الأرض Terra.

٢- الهيليكون Helikon هو جبل في بويوتيا باليونان، إعتبره الاغريق مقدساً لدى ربات

الفنون Musae (باللاتينية) وعلى قمته تنبثق ينابيع المياه المقدسة، وهو على مقربة من دلفي، راجع : Virgil, *Aeneid* XII : 641; X : 163، راجع أيضاً :
Ovid, *Metamorphoses* ,V : 254, 641; X : 163.

٣- احتلت الصداقة ("فيليا" باليونانية و amicitia باللاتينية) مكانة مهمة في كتابات الاغريق والرومان، ومن أشهر الكتاب في هذا الموضوع : أفلاطون وبلوتارخوس الإغريقيين وشيشرون الخطيب الروماني المعروف. ولنا دراسة بعنوان "مفهوم الصداقة في التراجيديا الاغريقية"، قرئت في مؤتمر عن العلاقات الإنسانية في المسرح، أثينا يناير ١٩٩٢، وهذه الدراسة قيد النشر الآن.

٤- كلمة villa اللاتينية تعني حرفياً "المنزل الريفي" أو "المزرعة"، أو بلغتنا الدارجة "العزبة". وبمرور الوقت صارت الفيلات الرومانية أشبه بالقصور، وأشهر مثل على ذلك ڤيلا هادريانا Villa Hadriana أي ڤيلا الإمبراطور هادريانوس في تيڤولي بضواحي روما.

٥- "أغنية الجدي" cantus hircinus ترجمة للكلمة الإغريقية "تراغوديا"tragoidia. وعن أصل التراجيديا الإغريقية راجع :
أحمد عتمان، **الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً**، الطبعة الثانية (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٧)، ص ١٨٥ - ٢٠٨.

٦- ترنتيوس هو أحد الثنائي اللاتيني الكوميدي مع بلاوتوس، فكل منهما يكمل الآخر من حيث التقنية الدرامية، وفلسفة الضحك والأسلوب اللغوي، راجع : أحمد عتمان، **الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي**، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة "سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد ١٤١]، ١٩٨٩) ، ص ٣٥ - ٨٨.

٧- هنا يقتطف دانتي أبيات ٩٣ - ٩٦ من نص هوراتيوس، **فن الشعر**، وقد أوردنا في المتن ترجمة لويس عوض لهذه الأبيات : هوراس، **فن الشعر** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، ص ١١٦.

٨- Satira ساتيرا أو Satura ساتورا هو فن أدبي جاء من معنى "الخلط" أو "الحشو". يعتقد الرومان أنهم مبدعو هذا الفن الذي صار يعني "الهجاء". رائده هو لوكيليوس أما الذين وصلوا به إلى أعلى درجة من النضج والكمال فهم بيرسيوس ومارتياليس ويوڤيناليس، أنظر : أحمد عتمان، **الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي**، ص ٨٩ - ٩٦. أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، العصر الفضي (القاهرة : أيجيبتوس، ١٩٩٠)، ص ١٦٥ - ١٨٤.

٩- "الإنقلاب من الشقاء إلى السعادة" بالمفهوم الكلاسيكي يعد سمة أساسية من سمات الكوميديا في مقابل التراجيديا التي تقوم على أساس "الإنقلاب من السعادة إلى الشقاء".

١٠- عرف شيشرون باسم تولليوس - أي اسم العائلة - في العصور الوسطى وعصر النهضة فاسمه الكامل باللاتينية كما يلي : ماركوس تولليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero والنص المشار إليه هو : *Rhetorica ad Herrenium, I 41* وهو عمل منسوب إلى شيشرون، قارن :
Cicero, *De Inventione* I : 15, 20, 22.

١١- البرناسوس Parnassos هو جبل شاهق في اليونان تصل أعلى قممه إلى حوالي ٨٠٠٠ قدم. يرتبط هذا الجبل بعبادة أبوللون إله النبوءات في دلفي وكذا بربات الفنون (انظر حاشية رقم ٢). وقيل إن قمة فيه مقدسة للإله أبوللون وقمة أخرى للإله ديونيسوس. على أية حال فاسم البرناسوس صار في الأدب الأوروبي رمزاً أدبياً لكل ما هو سامي ورفيع وملهم في الفن.

ملخصات المقالات الإنجليزية

القياس التمثيلي : ترجمة الواحد
شتيفن شتلزر

يطرح الباحث من خلال أسلوب موارب ومراوغ - يلمّح أكثر مما يصرّح ويومىء أكثر مما يعلن - إشكالية المجاز والقياس التمثيلي وعلاقتهما بوحدة الوجود . والمنطلق الذي تنطوي عليه الدراسة هو أن الكلام في المجاز لا يمكن أن يكون في ذاته إلا خطاباً مجازياً، ولهذا يقدم الباحث منظوره للمجاز من خلال المجاز لا التعريف، من خلال أسلوبية التلويح لا أسلوبية التوضيح، وهو بهذا يحقق في كتابته وعبرها موضوعه .

ويرى الباحث أن قضية المجاز والقياس ترتبط بقضية تعدد الكائنات ووحدة الوجود وبقضية التسمية والصيرورة . وهي قضية احتلّت الفكر الأوروبي ابتداءً بأرسطو والفلسفة اليونانية واستمرت حتى في عصرنا عند هيـ[illegible] ودوميل . أما في القرون الوسطى فقد كان هذا البحث في القياس التمثيلي منبثقاً من الر[illegible]ة في فهم الله الواحد. وقد أخذت الحلول لهذه الإشكالية خطين متقابلين في التراث الأوروبي يمثل أحدهما توما الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤)، الفيلسوف المدرسي وعالم اللاهوت؛ وثانيهما يوهانس إيكهارت (١٢٦٠ - ١٣٢٧)، الراهب الدومينيكي ومؤسس التصوف الألماني . وقد نزع الأول إلى تحديد دلالة المجاز مما أدى بدوره إلى حصر المجازية بينما قام الثاني بإرسال المجاز مما أدى إلى فتحه على المستغلق من أسرار الوجود .

ويرى الباحث أن دراسة المجاز في الفكر الإنساني تنطلق من هاجس إدراك الواحد أي "ترجمة" الواحد إلى مفاهيم وطرحه عبر كلمات ليست في ذاتها الواحد لكنها تعبّر عنه، كما يعبّر المجاز عن الحقيقة . ويجد الباحث في هذه الدراسة أن الاطلاع على التراث الإسلامي والاستعانة بمفكرين مثل جلال الدين الرومي وابن عربي تثري وتضيء قضية العلاقة بين الترميز والتوحيد، وهو إذ يستشهد بهما يعزز جامعية الفكر الإنساني حيث تساهم الحلول المقدمة في الجناح الشرقي والإسلامي من العالم الوسيط في تفسير علاقة وحدة الوجود بالقياس التمثيلي .

ويسلط الباحث الضوء على رينيه دوميل René Daumal، الكاتب الفرنسي، وعمله الفذ بعنوان **الجبل المماثل** *Le Mont Analogue*(١٩٨١)، الذي استخدم فيه

مجاز الجبل ليمثل علاقة القياس بالوحدة والتمثيل بالوجود . فالجبل عنده هو المقياس المدّرج ذو قمة يتعذر الوصول إليها، ككل مقياس يفقد قيمته عندما لا يستدعي القياس ويصبح جبلاً جغرافياً فقط . وفي هذا أمثولة عن التمثيل وعبرة للمؤمنين .

عود إلى دانتي
دوريس إنويت-كلارك شكري

تزامنت إعادة قراءة الباحثة لعملي دانتي **الفردوس** *Paradiso* **والحياة الجديدة** *La Vita Nuova* مع قراءتها لنص الروائي التشيكي المعاصر ميلان كونديرا **الحياة الأبدية** *L'immortalité*.

يناقش نص كونديرا العملية الإبداعية التي ألهمته - هو الروائي - أن يحيك قصة حول فتاة ما، كرد فعل له على إيماءة صدرت منها في حضوره . والفتاة التي يخلقها كونديرا غير واقعية - أي لا وجود لها في الحقيقة - فهي بمثابة رمز لخياله الذي وجد منفذاً وانطلاقة في إيماءتها . وعلى الرغم من ذلك فنجد أن الكاتب مفتون بها، محب لها، ومصر على أن يحيك حكاية عنها حتى تهدأ نفسه.

ثمة مقارنة قد نعقدها بين موقف كونديرا من إيماءة الفتاة "أغنس" وموقف دانتي عندما لقي، لأول مرة الفتاة التي أحب، بيتشي بورتيناري Beccie Portinari . فكلاهما مأخوذ بصورة الفتاة وكلاهما يحاول إعادة خلقها وتمثيلها . والاختلاف بينهما ناتج عن اختلاف تصورهما لطبيعة "الواقع" ومفهوم الإبداع والعلاقة بين الإلهي والإنساني ومفهوم الحياة الأبدية .

إن دانتي يقدم في عمليه إنجازاً فنياً يعكس الرؤية الوسيطية للعالم النابعة من منظومة تراتبية تستند إلى الإيمان والعقيدة وتعتمد على فكرة الخلق. أما كونديرا فهو يقدم عملا يعكس الكثير من جماليات مرحلة ما بعد الحداثة بما فيها من تعددية ومزج بين القص والفلسفة، بين السرد والتساؤل. ونصه ينطلق من فكرة البرمجة.

إن تصوير المبدعين دانتي وكونديرا للفتاتين المحوريتين في قصهما يرتبط بالرؤية الوسيطية الثابتة والرؤية المعاصرة المتغيرة ولهذا نجد عند الأول الاستعارة التمثيلية والاليغوريا وعند الثاني المجاز المفارق والواقعية السحرية. ويختتم البحث التحليل بالإشارة إلى أهمية الذاكرة في القراءة الأدبية، فالقارىء - عن وعي أو عن غير وعي - يرجِّع ويسترجع نصوص الماضي عند قراءته لنصوص الحاضر، ويصح العكس أيضا.

الوظيفة الرمزية للمجاز في شعر العصور الوسطى الصوفي : دراسة في الششتري
اميمة أبو بكر

يعتبر شعر أبي الحسن الششتري، الشاعر الصوفي الأندلسي مثالا هاما في العصور

الوسطى للاستخدام الرمزي للصورة المجازية، ونرى هذا عن طريق تحليل الصور المجازية للششتري ودراسة مصدر تكوينها وكيفية اكتسابها لهذا البعد الرمزي. فيتناول هذا المقال المفهوم الخاص "للمجاز" لدى صوفية العصور الوسطى، لأن نظريات الكتاب الصوفيين الخاصة بالنص القرآني ونظريات التفسير الديني قد شكلت نظرتهم إلى النص الأدبي بصفة عامة، وأدى ذلك بهم إلى نظم شعر "رمزي/ مجازي" ذي مستويات متعددة في المعنى، ليطبق عليه التفسير الصوفي للنص الإلهي.

وهناك تشابه بين هذا المنظور الصوفي والمرادف الغربي المسيحي بالنسبة لتفسير النصوص الدينية والأدبية عامة. فلقد اكتسب الزهاد والصوفية والمفسرون نظرة نقدية تحليلية وإدراكاً أدبياً خاصاً بدلالات وإشارات النص الخفية عبر تفسيرهم للنص الإلهي. ولكن يقع الاختلاف بين النموذجين - الإسلامي والغربي - في استخدام التوظيف الرمزي "التأويلي" للمجاز في شعر الصوفية، بينما نرى "التمثيل" (الأليغوري) المعروف في نصوص الأدب الغربي.

يعرض المقال نبذة عن خلفية التراث الصوفي في موضوع شرح نص القرآن، وفكرتي "الظاهر" و"الباطن" وارتباطهما بنوعين محددين من الشرح القرآني : التفسير والتأويل. ويصف البحث طريقة التأويل بالرمزية لأنها تستخدم التفسير الرمزي للنص الديني وهي التي أثرت على شعراء الصوفية وكتاباتهم.

وأما الششتري فقد بنى نسقا شعريًا يوظف فيه الصورة المجازية توظيفا رمزيا. ويستلزم فهمه تأويل القارىء ليعود بالنص الشعري إلى معناه الجوهري الأصلي، فيعبر هذا القارىء "القنطرة" من العالم الشعري المجازي إلى عالم المعاني العليا وإلى الحقيقة.

ثم يقدم المقال تحليلا لـ"زجل رقم ٩٩" من ديوان الششتري، حيث يقوم البناء الشعري على التقسيم بين عالم المجاز والرمز من ناحية وعالم المعاني الجوهرية من ناحية أخرى، ويتضح كيف أن اتباع "التأويل الأدبي"، في تحليل وتفسير القصيدة يكون أيضاً تأويلا روحانيا يصل إلى حقيقة المعنى والجوهر مـ 'ـه مثل التعامل مع النص القرآني، في عرف الصوفية. ويتضمن الزجل العديد من الرموز أو الصور المجازية الرمزية التي تدعو إلى تتبع هذه الدلالات للوصول إلى باطن النص وهو جوهر التجربة الصوفية السامية. وينتهي المقال إلى أن عملية التأويل الشعري هذه - أي الانتقال من الصورة الرمزية الظاهرة إلى المستوى المعنوي - تعكس الرحلة الصوفية الروحانية من "الظاهر" إلى "الباطن" وتؤدي إلى رؤيا خاصة للوجود كله، شكلاً ومعنى.

حجر الفلاسفة في كيمياء العصور الوسطى

جيهان رجائي

يعرض هذا المقال لأصول علم الكيمياء في مصر القديمة وعند الاغريق ، ثم ينتقل إلى نقطة التقاء وامتزاج هاتين الحضارتين، الشرقية والإغريقية مع غزو الإسكندر الأكبر لمصر (٣٣٠ ق . م) وتأسيس مدينة الإسكندرية بحيث أصبح تعريف عالم الكيمياء وأهدافه مغايراً لما سبق . ويعتبر القرن الثاني عشر الميلادي مرحلة انتشار علم الكيمياء إلى جميع

أنحاء أوربا .

وقد انشغل علماء الكيمياء الوسيطيون بعملية تحويل معادن قليلة القيمة إلى ذهب، وأصبح ذلك الهدف في حد ذاته بمثابة تعبير مجازي للبحث الإنساني عن الكمال .

ويركز المقال على تطور علم الكيمياء في العصور الوسطى حين صار الهدف الأساسي منه تحضير "إكسير الأكاسير" الذي عرف أيضاً بحجر الفلاسفة وكانت عملية تحويل معادن قليلة القيمة إلى ذهب وفضة تتم عن طريق إضافة هذا الإكسير إليها؛ كما كانت هذه العملية تشير أيضاً إلى ترسيخ طبيعة الإنسان الأخلاقية .

ويعرض المقال التمثيلات الباطنية والتعابير المجازية التي استخدمها علماء الكيمياء الوسيطيون – تلك الأدوات التي كانت بمثابة عمليات كيميائية حقيقية من جهة ومن جهة أخرى رموز تمثل الارتقاء المعنوي للإنسان في آن واحد . وخلال محاولاتهم هذه كثيراً ما طرق علماء الكيمياء الوسيطيون عن طريق الصدفة بعض التقنيات التجريبية والخصائص الكيميائية التي تتوافق وعلم الكيمياء الحديث . فبقدر ما كانت تعابيرهم المجازية تنم عن خيال جامح في مجال الكيمياء بقدر ما كانت ممزوجة بمعرفة كيميائية وطيدة .

وقد يكون من المتعارف عليه أن منطق البحوث الكيميائية الوسيطية منطق استنباطي في الغالب، غير أن هذا المقال يؤكد على أن بعض التمثيلات المجازية تستخدم منطقاً استقرائياً بحتاً تتميز به طرائق البحث العلمي الحديث .

رمزية صلاح الدين:
رؤية سينمائية معاصرة للبطولة الوسيطية
هالة حليم

يتناول هذا البحث فيلم **الناصر صلاح الدين** (١٩٦٣) ليوسف شاهين من خلال محورين متصلين : أولهما سيميوطيقا السينما، وثانيهما العلاقة الجدلية التي يخلقها المخرج بين حقبة الغزوة الصليبية الثالثة وظروف الوطن العربي المعاصرة لظهور الفيلم. فيقوم البحث بتحليل بضعة "إشارات" اختارها شاهين لكي ينسج من خلالها هذا النسيج من التداعيات، مستخلصاً من ذلك رؤية للعلاقة بين "الذات" و"الآخر".

على مستوى الإشارات اللغوية، يعمل الفيلم على تنبيه المتفرج إلى التوازي بين الحقبتين من خلال ترديد الشخصيات للشعارات الشائعة في الستينات، ومنها "الدين لله والوطن للجميع" ... إلخ. ويذكر في هذا السياق أن شاهين ينجح في توظيف مستويات اللغة العربية، الفصحى والعامية، بأن يكرس الأولى لكل ما يختص بالحوار الرسمي بين قواد كلا الطرفين بينما يخصص الثانية للمشاهد التي يود فيها استثارة عواطف المتفرج مثل الاتفاقيات التي تتم مع والي عكا الخائن.

أما عن لغة الإشارات المرئية، فنذكر منها رمز الصقر الذي يتكرر ظهوره. فهو في آن واحد "مؤشر" وتشبيه بالقائد وهو يفجر تداعيات تقترن، لا بصلاح الدين فحسب، ولكن أيضاً بصقر قريش وبالرئيس جمال عبد الناصر. ويتناول البحث كذلك رمزي الصليب والهلال بعد أن يفرغهما شاهين من الدلالة الدينية، مؤكداً بذلك البعد السياسي للحروب في الأراضي

المحتلة. كما يتخلل الفيلم قصة حب تجمع بين عيسى العوام، الذي يحب لويزة الصليبية، ويحارب من أجل حقوق العرب بفلسطين.

إن جدلية الذات والآخر تبرز في الفيلم من خلال علاقتين، علاقة عيسى ولويزة، وعلاقة صلاح الدين بريتشارد قلب الأسد. فالعلاقة العاطفية التي تنشأ بين عيسى ولويزة - والأحاديث التي تحدث بينهما عن الحرب - بمثابة أمثولة (وقد تكون مباشرة بعض الشيء) للصراع بين الإيديولوجيتين. وزواج لويزة بعيسى (مثله في ذلك مثل تنازل ريتشارد وانسحابه) بمثابة اعتراف بشرعية الهوية العربية لفلسطين وبأهمية وحدة العرب في وجه المطامع الغربية في المنطقة.

أما تقديم شخصية صلاح الدين في الفيلم فيشوبها الإفراط الدعائي في تمجيد القائد البطل، ذلك مع التسليم بأن شاهين أضفى أيضاً شيئاً من النبل على شخصية ريتشارد قلب الأسد كي يتفادي الوقوع في فخ المقارنات العنصرية الفجة. ورغم بعض سقطات الفيلم، وبعض منها ينبع من ازدواجية شاهين، إلا أن فيلم **الناصر صلاح الدين** يظل حلقة أساسية في تاريخ السينما المصرية.

تعريف بكتّاب العدد

نبيلة إبراهيم درست في مصر وألمانيا، وهي أستاذة الأدب العربي والأدب الشعبي بقسم اللغة العربية جامعة القاهرة. وقد كتبت العديد من المقالات والكتب عن القص والأدب الشفوي، ومنها: **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، فن القص، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**. وقد قامت بعدة ترجمات منها: **الحكاية الخرافية** عن **فون دير لاين**.

أمينة أبو بكر درست بجامعة القاهرة، وجامعة نورث كارولينا، وجامعة كاليفورنيا في بركلي، حيث تخصصت في الأدب المقارن والعصور الوسطى. كما درّست الأدب المقارن واللغة العربية في الولايات المتحدة الأمريكية، وتدّرس حاليا بقسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة. لها مقالة عن الششتري في موسوعة **أيبريا في العصور الوسطى**.

نصر حامد أبو زيد أستاذ تحليل النصوص والدراسات الإسلامية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القاهرة. درس في مصر والولايات المتحدة. كما درّس في الولايات المتحدة واليابان. له العديد من الدراسات المتميزة حول التراث والفكر الإسلامي والتصوف والسيميوطيقا، منها **الاتجاه العقلي في التفسير، فلسفة التأويل، مفهوم النص، الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، كما ترجم العديد من المقالات إلى العربية وأشرف على كتاب **مدخل إلى السيميوطيقا**.

صبري حافظ درس في القاهرة ولندن متخصصاً في سوسيولوجية الأدب. درّس في السويد والولايات المتحدة ويعمل الآن أستاذا للأدب العربي في جامعة لندن. له العديد من الكتب والمقالات بالعربية والإنجليزية عن القصة القصيرة والشعر والمسرح والنظرية الأدبية؛ من أهمها **مسرح تشيكوف، أحاديث مع نجيب محفوظ، استشراف الشعر**.

هالة حليم درست الأدب الإنجليزي في جامعة الإسكندرية، وأعدت رسالة ماجستير في الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن صورة الإسكندرية عند أناتول فرانس ولورنس داريل وإدوار الخراط. وقد نشرت دراسات في دوريات مختلفة، منها مقالة عن إسكندرية كفافي. كما قامت بترجمة فيلم تسجيلي إلى الإنجليزية. ونقلت قصائد ومقالات في النقد من العربية إلي الإنجليزية.

جيهان رجائي درست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة ولندن وبرونل. وهي تدرّس حاليا علم الكيمياء في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها دراسات عديدة حول العلاقة بين العلوم والإنسانيات منها مقالات عن الإيهام والتجسيم في فن التصوير المصري القديم ودلالة الألوان

وتكنولوجيا إخراجها في مصر الفرعونية.

ألفت الروبي درست في جامعة القاهرة وعين شمس، وهي عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة. قامت بالتدريس في العديد من الجامعات المصرية وفي جامعة الملك سعود بالرياض. لها العديد من الأبحاث والكتب منها **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، **الموقف من القص في تراثنا النقدي**، **الموقف من القص في التراث النقدي العربي**. تعد بحثاً عن القص التمثيلي"الصورة في شعر بشار بن برد". كما ترجمت إلى العربية وقدمت نصوصاً في النقد البلاغي.

شتيفن شتلزر درس في برلين وفرنسا. وهو رئيس شعبة الفلسفة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. قام بترجمة ونشر العديد من الكتب والمقالات عن روبرت كينغ، ناظم عادل الحقاني، نيتشه وهيغل، بالألمانية والإنجليزية.

منير الشعراني خطاط ومصمم زخرفي وغرافيكي؛ خريج كلية الفنون الجميلة بدمشق. ساهم بمقالات عن الفن العربي الإسلامي وأعد كراسات لتعليم الخط وصمم العديد من الملصقات وأغلفة الكتب. قام بمعارض في عدة عواصم عربية وكان فنه موضوعا لكتاب بعنوان **الخط العربي: تشكيلات من منير الشعراني**.

دوريس شكري رئيسة قسم الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. حققت وترجمت أعمالا لاتينية كما نشرت دراسات عديدة عن ڤرجينيا ولف ويونسكو ومارجريت دوراس وكونديرا، وعن البعد الفلسفي في الحداثة وفي ما بعد الحداثة.

هدى الصدة درست في مصر وإنجلترا. وهي تدرّس حاليا بقسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة. حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي وكان موضوع الرسالة : "الشعراء الإنجليز في مصر: ١٩٣٩-١٩٤٥". وقد قامت بترجمة مجموعتين من القصص القصيرة إلى الإنجليزية هما : **بحيرة المساء**، لإبراهيم أصلان، **وكل هذا الصوت الجميل**، لسلوى بكر. ولها من المقالات : "مفهوم الزمن في ثلاث روايات للورنس داريل، ا.م. فورستر وبينلوب لايفلي.

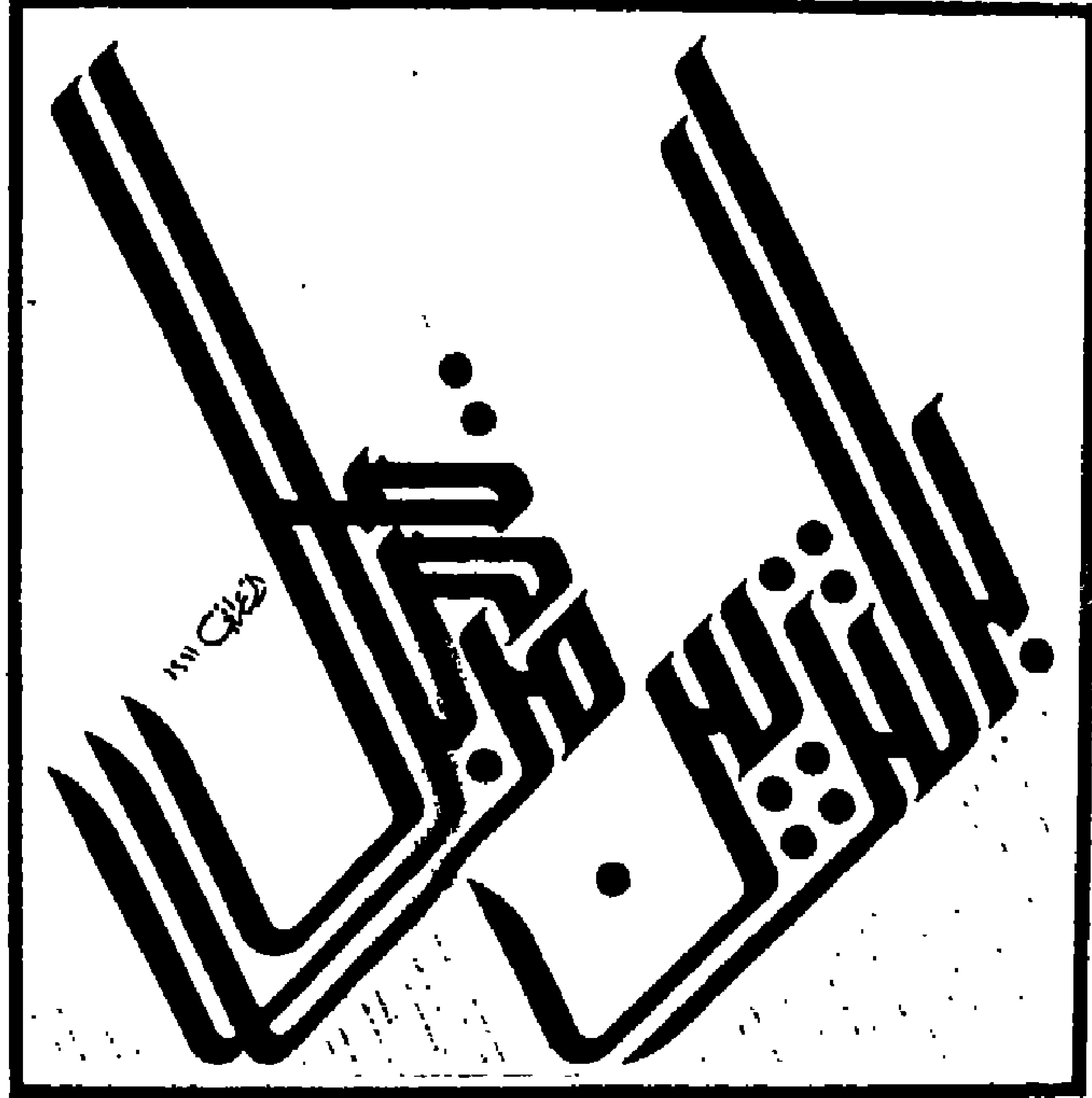
أحمد عتمان درس في مصر واليونان ويعمل أستاذا للأدب اليوناني واللاتيني في جامعة القاهرة، وهو رئيس الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية. له كتب عديدة في الأدب الإغريقي واللاتيني والمقارن بالإضافة إلى الكتابة الإبداعية في حقل الدراما حيث كتب ثلاث مسرحيات. كما قام بترجمات للمسرح الإغريقي واللاتيني، وهو مترجم مختارات من روايات نجيب محفوظ إلى اليونانية. من أهم كتبه : **الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً**، **كليوباترا وأنطونيوس : دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي**، **الأدب اللاتيني ودوره الحضاري**.

جابر عصفور أستاذ النقد الأدبي ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القاهرة ورئيس تحرير مجلة **فصول**. درّس الأدب في الولايات المتحدة والسويد واليمن والكويت. له دراسات عديدة وكتب قيمة في مجال النقد والبلاغة والتراث والحداثة والشعر والرواية، منها : **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، **المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين**. كما ترجم إلى العربية العديد من الكتب والمقالات في النظريات الأدبية المعاصرة، وتُرجمت بعض أعماله النقدية المتميزة إلى اللغة الإنجليزية. وهو يدرس حاليا تأثير القمع على أشكال الإبداع.

هالة فؤاد درست الفلسفة بجامعة القاهرة، كلية الآداب. وكتبت رسالة الماجستير عن "الإنسان الكامل عند محيي الدين بن عربي". وهي تعد حالياً رسالة الدكتوراه بعنوان "عالم المثال ما بين الغزالي والسهروردي وابن عربي".

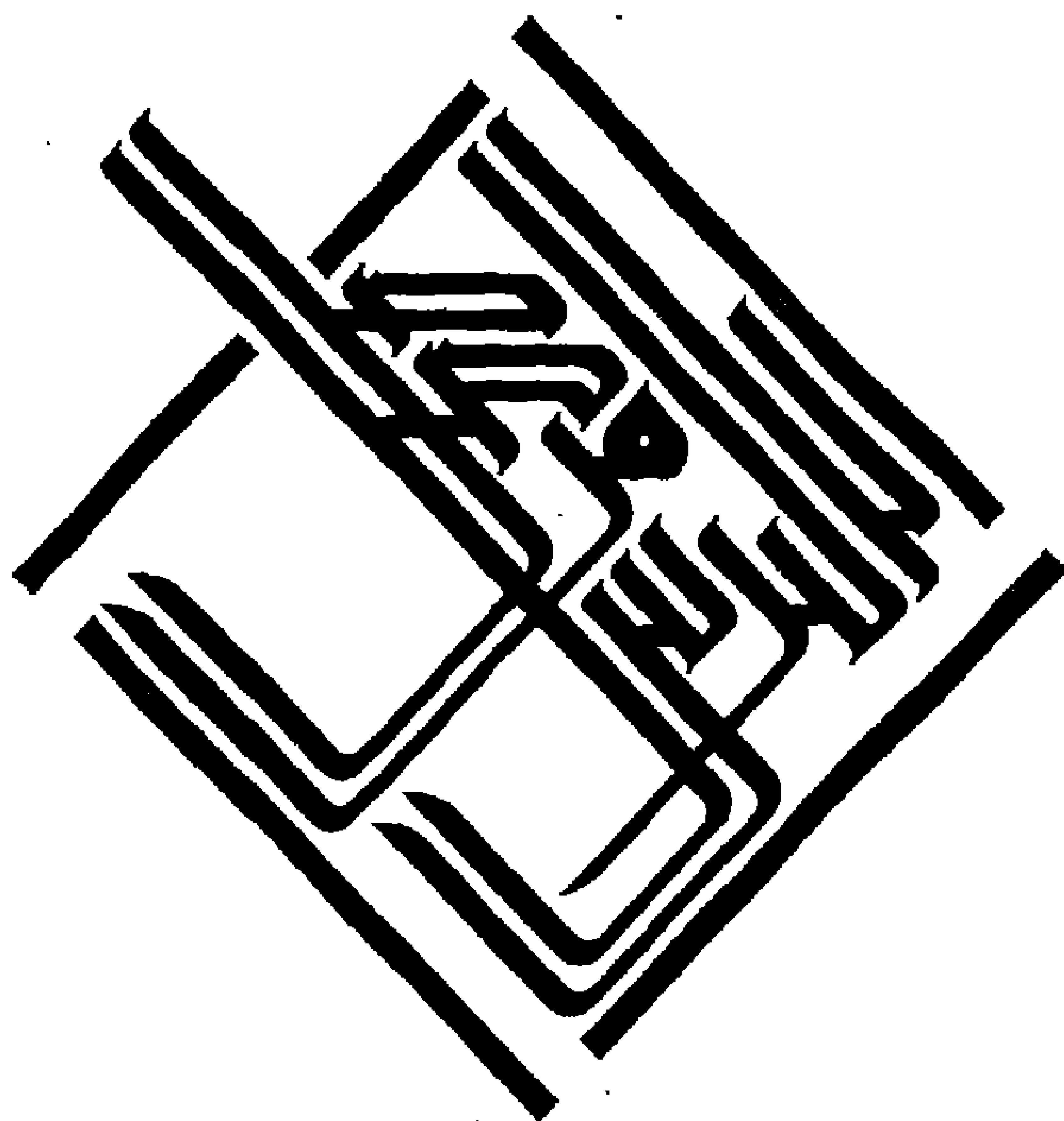
سعاد المانع درست في الرياض ومصر والولايات المتحدة. وهي تدرّس حاليا النقد الأدبي والبلاغة عند العرب في جامعة الملك سعود (فرع الطالبات). لها العديد من البحوث منها "الضرورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين" و"شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق" و"سيفيات المتنبي : دراسات نقدية للاستخدام اللغوي" و"مثال المرأة بين الشعر والنقد الأدبي عند العرب"، كما قامت بترجمة دراسات في النقد الأدبي إلى العربية .

متى المسكين راهب، تخرج من كلية الصيدلة سنة ١٩٤٤، والتحق بالحياة الرهبانية سنة ١٩٤٨. يتقن أصول الزراعة علماً وعملاً. استصلح أكثر من ألفي فدان في دير أنبا مقار بوادي النطرون وعلى الساحل الشمالي. يعيش الآن في خلوته، ولايزال يمارس الكتابة والزراعة. جمع بين العمل والتأمل والكتابة طول حياته الرهبانية. وله دراسات ومقالات عدة في التقليد الكنسي وكتابات في شرح الأناجيل وفي الموضوعات الروحية، من أهمها: **المدخل لشرح إنجيل يوحنا، شرح إنجيل يوحنا، القديس أثاناسيوس الرسولي، حياة الصلاة الأرثوذكسية**. وقد ترجمت بعض أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية، كما أنه ساهم بمقالتين بالإنجليزية في الموسوعة القبطية.



THOSE WHO STRAY, STRAY BY VANITY 1991 69.5X69.5 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

بالتـــــزيين ضـل من ضـل (١٩٩١) ٦٩,٥ × ٦٩,٥ سم بإذن منيـر الشـعـراني وفـضـله



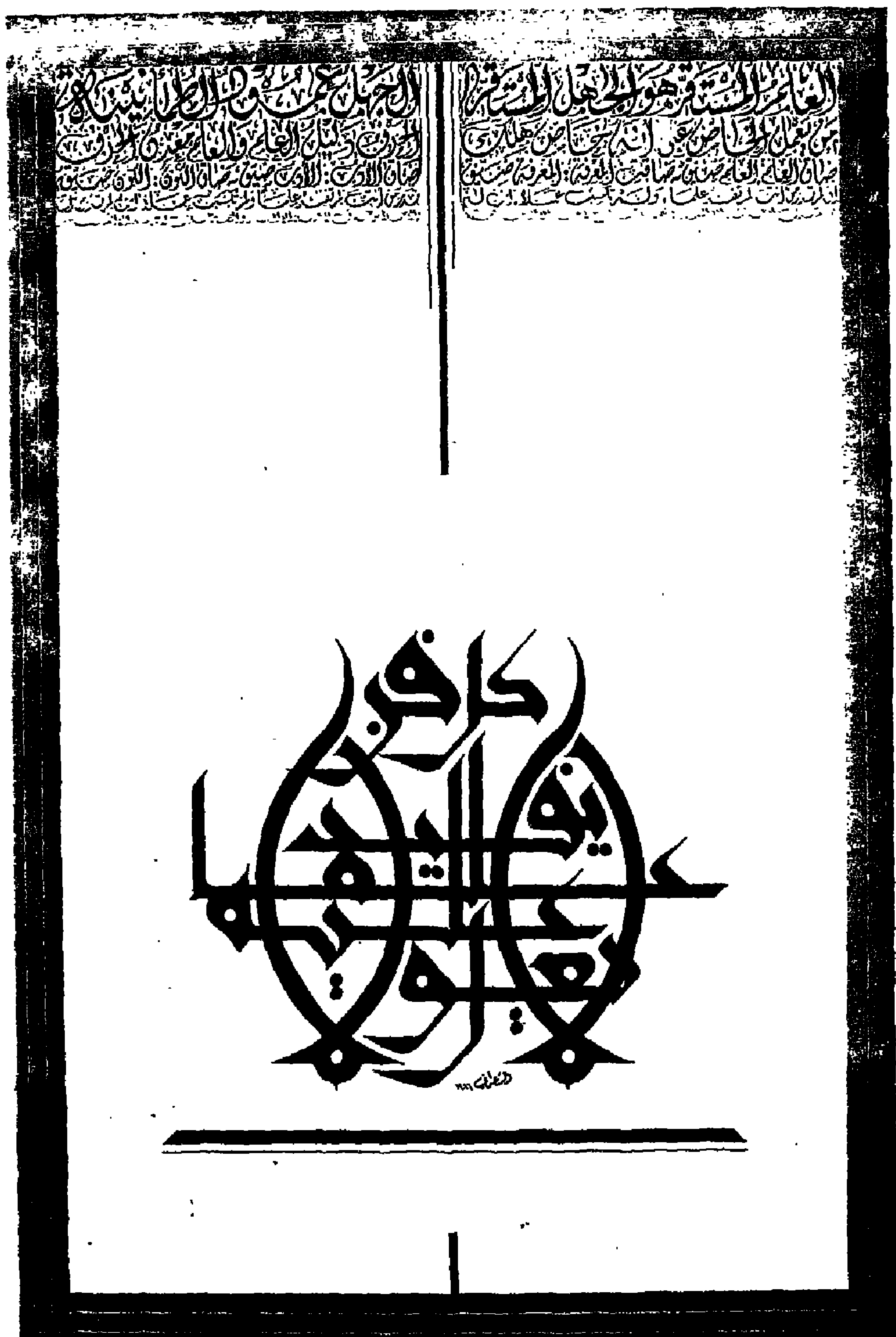
THOSE WHO STRAY, STRAY BY VANITY 1991 80X80 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

بالتـــــــزيـين ضـل مـن ضـل (١٩٩١) ٨٠ × ٨٠ سم بإذن منيـر الشـعـراني وفـضـلـه



BIAS IS A DISEASE 1991 60X73.5 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

الميـل مـــــــــــرض (١٩٩١) ٦٠ × ٧٣,٥ سـم بإذن منيـر الشـعـراني وفـضله



ART THAT DOES NOT BENEFIT KNOWLEDGE IS UNRELIABLE 1991
69X99 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

كل فن لا يفيد علماً لا يعول عليه (١٩٩١) ٦٩ × ٩٩ سم بإذن منير الشعراني وفضله

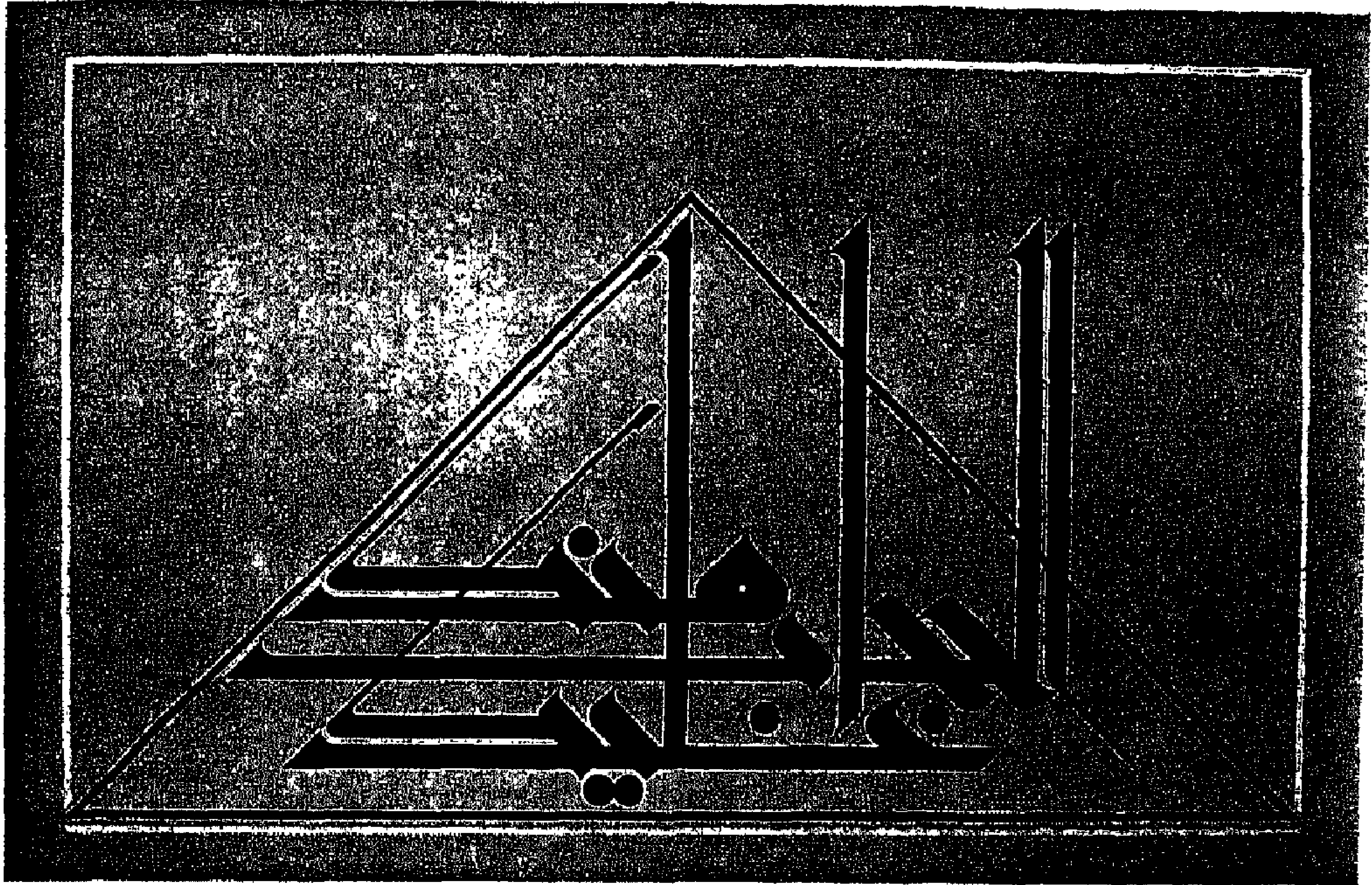


WORKS ARE THE OUTCOME OF RESOLUTIONS 1991 62X81.5 cm
Courtesy of Mounir al-Shaarani
الآثار نتائج الهمم (١٩٩١) ٦٢ × ٨١,٥ سم بإذن منير الشعراني وفضله



THOSE WHO STRAY, STRAY BY VANITY 1991 80X80 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

بالتـــــــزيـين ضـل مـن ضـل (١٩٩١) ٨٠ × ٨٠ سم بإذن منيـر الشـعـراني وفـضله



YOUR VEIL COMES FROM YOU 1991 61.5X93.5 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

الحجاب عليك منك (١٩٩١) ٦١,٥ × ٩٣,٥ سم بإذن منير الشعراني وفضله



MOTION IS LIFE, NEITHER STILLNESS NOR DEATH, BUT BEING -- NOT NOTHINGNESS 1988 100X63 cm Courtesy of Mounir al-Shaarani

الحركة حياة فلا سكون فلا موت ووجود فلا عدم (١٩٨٨) ٦٣ × ١٠٠ سم بإذن منير الشعراني وفضله

Appendix II

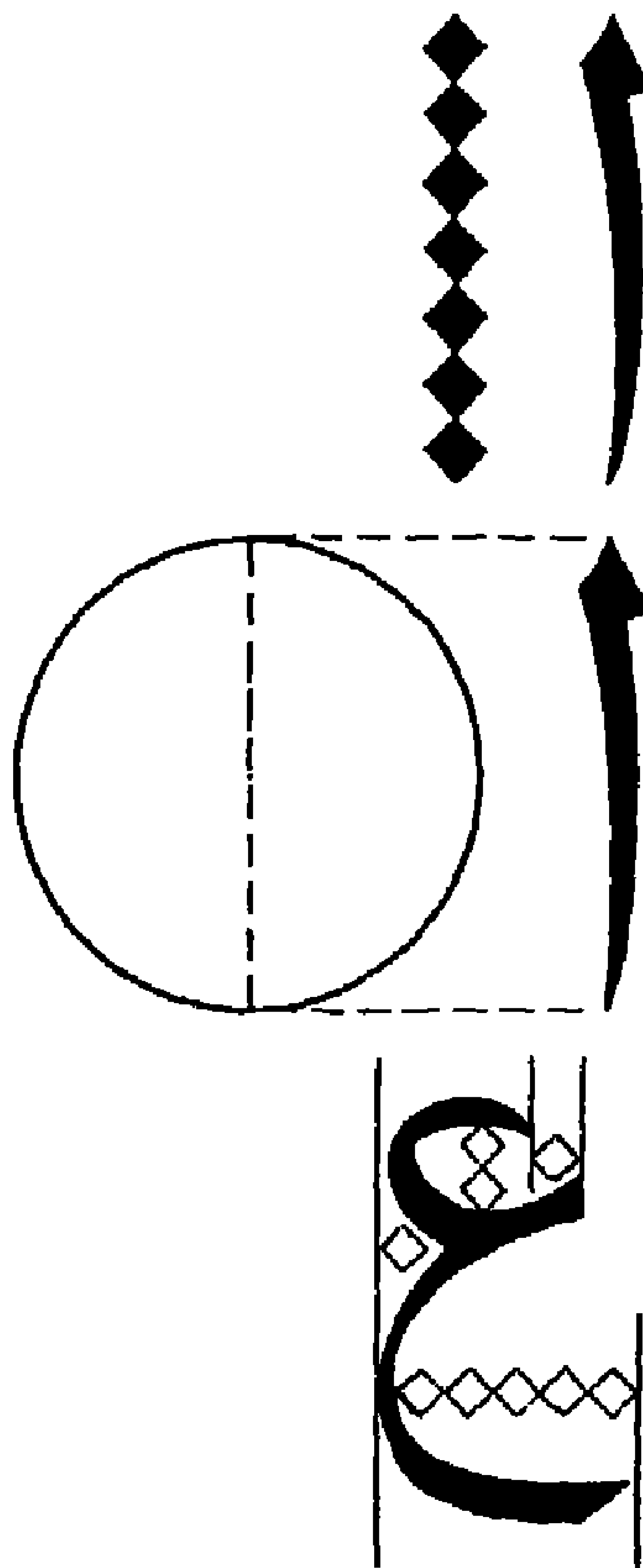
Ibn ᶜArabī's Maxims in al-Shaarani's Calligraphy



THE WORD *WĀḤID* [ONE] ON THE WALL OF THE OLD MOSQUE "ISKI GAMIA" IN EDERNA, TURKEY.

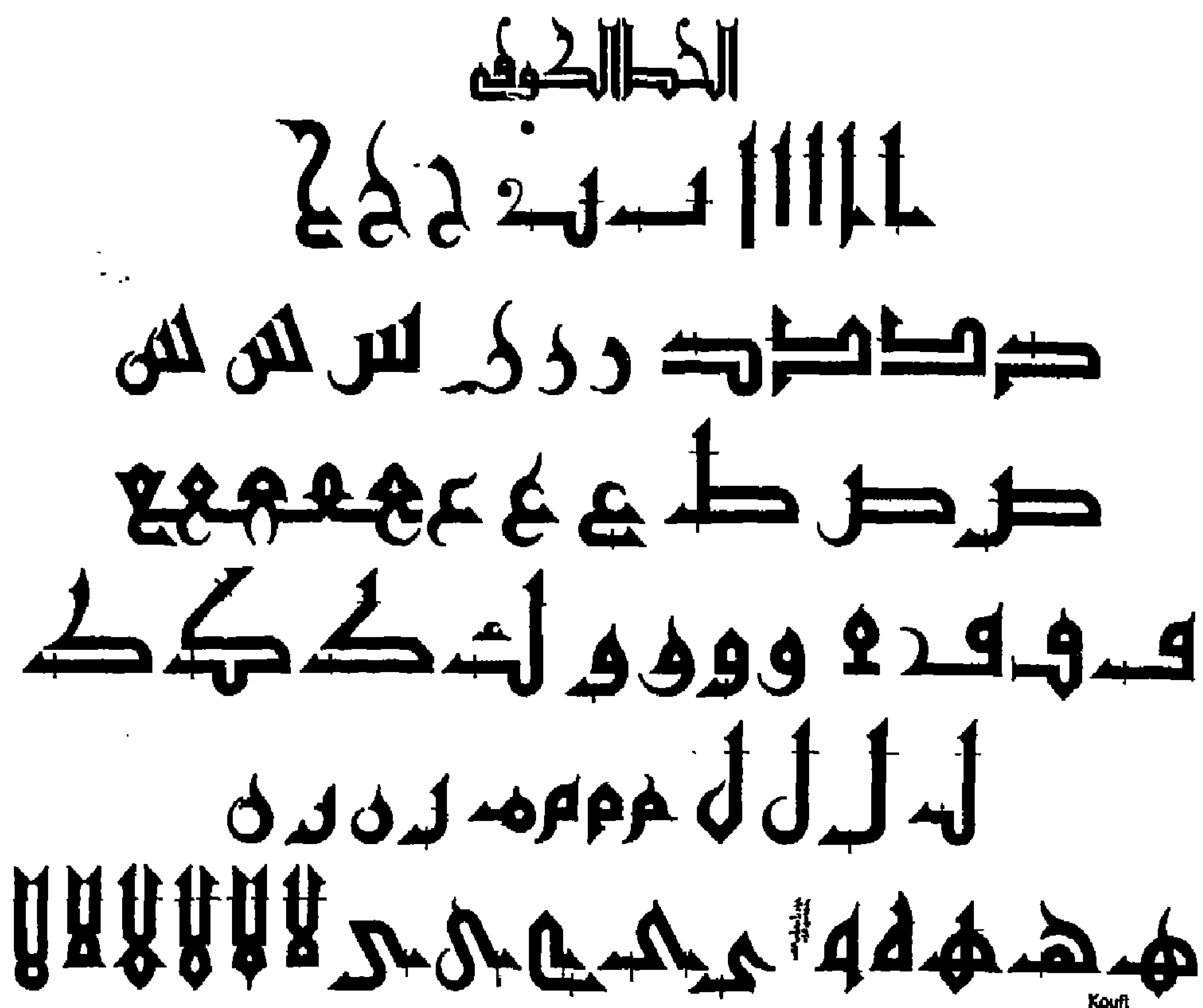
كلمة "واحد" على جدار الجامع القديم "اسكي جامع" بمدينة إدرنة، تركيا.

عن مجلة **فكر وفن**، العدد ١٧ ، السنة التاسعة، (١٩٧١)، ص ٥ .



IBN MUQLAH'S SYSTEM. نظام ابن مقلة.

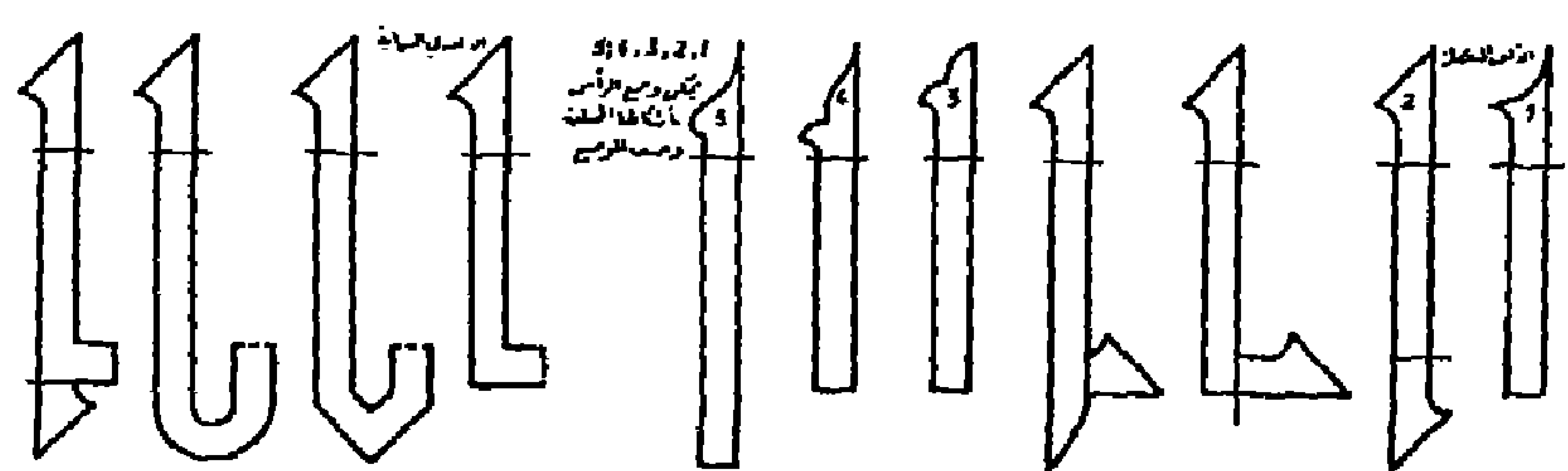
From Y.H. Safadi, *Islamic Calligraphy*, (Boulder: Shambhala, 1979), 17.



ARABIC ALPHABET (Kufi Script).

الخط العربي (الكوفي).

عن ملصق منير الشعراني، **الخط العربي**، (تونس: أليف، ١٩٩٠).



ALIF IN KUFI SCRIPT..

ألف في الخط الكوفي.

منير الشعراني، عن سلسلة تعليم الخطوط العربية، **الخط الكوفي**، كراس ٦، (تونس: أليف، ١٩٩٠).

Appendix I

Illustrations of the Letter *Alif*

Mounir al-Shaarani is a calligrapher and graphic designer, educated in Damascus. He has contributed studies on Islamic art in professional journals, booklets for teaching Arabic calligraphy, posters and illustrations of book covers. He has exhibited in Arab capitals and his art has been the subject of a book entitled *Calligraphie Arabe: Oeuvres de Mounir al-Shaarani* (1988).

Doris Enright-Clark Shoukri is Chairman of The Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. She is the editor and translator of *Liber Apologeticus de Omni Statu Humanae Naturae* by Thomas Chaundler, and has published articles on Virigina Woolf, Ionesco, Kundera and Duras.

Steffen Stelzer studied in Berlin and France. He is currently Head of The Philosophy Unit, Department of English and Comparative Literature at the American University in Cairo. He is the author of several translations, books and articles that include: Robert King's *Historical Linguistics and Generative Grammar*, Sh. Nāzim 'Adil al-Haqqānī's, *Der Weg der Weggefaehrten* (trans.), and *Der Zug der Zeit: Nietzsche's Versuch der Philosophie* (1979),*The Book of Association,Ueberleben* (forthcoming), "Reviewing Nietzsche's Rhetorics" and "A Last Attempt to Grasp Poetry."

Suad al-Manie was educated in Saudi Arabia and Egypt and earned her Ph.D. from The University of Michigan. She is currently teaching Literary Criticism and Poetics at King Saud University in Saudi Arabia. She is the author of a number of studies and articles, among them: "Poetic Necessity from the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians," "Female Imagery in Abu al-^{c}Ala al-Ma^{c}arī's Poetry."

Matta el-Meskeen graduated from the Department of Pharmacology then became a monk at Anba Maqar's monastery in Wadi Al-Natroun, Egypt. He is the author of several articles and books, including two articles in the *Coptic Encyclopedia* and *Exegesis of The Gospel according to St. John.* (two volumes). Some of his works have been translated into English, French and German.

Jehane Ragai was educated at The American University in Cairo and at Brunel, The University of West London. She presently teaches Chemistry and general science at the American University in Cairo. Her published works focus around the gas-solid interface. She also has many articles that revolve on the relationship between humanities and science, which include: "Color, its Significance and Production in Ancient Egypt" and "Holograms and Ancient Egyptian Art: Appearance and Reality."

Olfat al-Rouby studied at Cairo University and Ain Shams University. She wrote on the critical approaches of poetry undertaken by Moslem philosophers from al-Kindi to Ibn Sina. She has taught at several Egyptian Universities and at King Saud University in Saudi Arabia. Among her numerous publications are: *The Stance on Narrative in our Critical Heritage*, *Critical Theories of Moslem Thinkers* (in Arabic).

Hoda El Sadda studied in Egypt and England. She is currently teaching English Literature at Cairo University. She has translated two collections of short stories into English: *Evening Lake* by Ibrahim Aslan and *Such a Beautiful Voice* by Salwa Bakr. She is also the author of several articles and reveiws that include "Changing Concepts of Time: Egypt as Metaphor in Forster, Durrell and Lively."

Ahmed Etman was educated in Egypt and Greece. He is Chairman of the Department of Greek and Latin at Cairo University, and the President of the Egyptian Society of Greek and Roman Studies. He has published several works on Classical and Comparative Literature in Arabic, English and Greek. He is also the author of three plays in Arabic. He has translated Naguib Mahfouz into Greek. His books include *Greek Literature as Human Legacy, Cleopatra and Antony: A Comparative Study of Plutarch, Shakespeare and Shawqī* (in Arabic), *Latin Literature and Its Cultural Role.*

Hala Fouad studied Philosophy at Cairo University. Her M.A. thesis discussed the concept of *homo perfectus* in Ibn 'Arabī's work. She is currently writing a Ph.D. dissertation on "Imaginal World" in the works of al-Ghazalī, al-Suhruwardī and Ibn 'Arabī.

Sabry Hafez was educated in Cairo and London, specializing in the Sociology of Literature. He has taught in Sweden and the United States. He is presently a professor of Arabic Literature at London University (SOAS). He is author of several books and articles on modern Arabic Literature and critical theory, including *The Theater of Chekov, Dialogues with Naguib Mahfouz* (in Arabic), as well as articles (in English) on the Arabic short story and the sociology of narrative.

Hala Halim studied English Literature at Alexandria University and the American University in Cairo. She wrote her M.A. thesis on Alexandria in the works of Alexandrian novelists. She has published several profiles, articles and a review in *Aujourd'hui l'Egypte*, as well as a study on "Cavafy's Alexandria: from the Dionysian to the Apollonian."

Nabila Ibrahim was educated in Egypt and Germany. She is a professor of Folk Literature at Cairo University, and the author of a number of books and articles on Arabic narrative and Oral Literature including *Our Folk Narratives, Forms and Expression in Folk Literature* and *Folk Studies :Theory and Application, The Criticism of the Novel, The Art of Narration, Critical Approaches to Narrative: Modern Linguistic Approaches* (in Arabic).

Notes on Contributors

Omaima Abou-Bakr was educated in Cairo University, North Carolina State University, and the University of California-Berkeley, where she specialized in Comparative Literature and the Middle Ages. She taught Comparative Literature and Arabic language in the U.S.A., and is currently teaching in the English Department at Cairo University. She is the author of an article on Shushtari in the *Encyclopedia of Medieval Iberia.*

Nasr Hamid Abu Zeid was educated in Egypt and the U.S. He taught in the U.S. and Japan. He is a professor of Islamic Studies and Textual Analysis in the Department of Arabic at Cairo University. His influential works on Islamic thought, mysticism and hermeneutics include:*The Rational Orientation in Exegesis* and*The Philosophy of Interpretation.* He is the coeditor of *Introduction to Semiotics.*

Gaber Asfour is Professor of Arabic Criticism and Chairman of The Department of Arabic Language and Literature, Cairo University. He is also the editor of the journal *Fusul* . He has taught Arabic Literature in the U.S.A., Sweden,Yemen and Kuwait. He is the author of several articles and books in the field of criticism, poetics, Arabic heritage and modernity, that include: *Imagery in Arabic Critical and Rhetorical Heritage, The Concept of Poetry: A Study in Critical Heritage, Aligned Mirrors: A Study of Taha Husain's Criticism.* He has also translated, into Arabic, several works on modern critical theories. Some of his seminal contributions have been translated into English.

revolved around similes, symbols, interpretations and levels of meaning in sacred and literary texts. The following are excerpts from Matta el-Meskeen's contribution to the dialogue.

• I address myself to people whose consciousness of the spiritual sublime is limited, but who have a humanist heritage -- be it Moslem or Christian. They have a gift granted to men by God. He gave it to Adam, to you and me. We received universal (*kullī*) consciousness as a gift from God, but we were lost, because of Adam's banishment and wanderings in the world. Thus, universal consciousness was lost, and Man had to live with partial consciousness. From time to time, on the hands of Prophets, spiritual consciousness confined to Reason went beyond and reached universal consciousness.

• Why is water a symbol (*ramz*) in the *New Testament* ? Because water gives life. When He says: I am living water, it is obvious that this symbol entails the most powerful attribute that can be projected upon a person. One cannot, therefore, come up with a symbol that does not entail fundamental attributes of the person. Otherwise, the image will be shaky. When we examine the images of Christ which we have constituted into a symbol, you will see that they represent -- collectively -- Christ's attributes.

that there indeed had been a debate over the signification and usage of "ka'anna" beyond that of establishing comparison based on resemblance (similitude). Among such instances were the use of "ka'anna" to establish approximation (*al-taqrīb*), assumption (*al-ẓann*), reckoning (*al-ḥusbān*) and uncertainty (*al-shakk*). However, most of these texts, even as they cited instances of such varied usages, continued to ascertain, in accordance with the rule of the majority, that "ka'anna" was used to construct a simile.

When the article comes to the later critics, such as Amidī and Jurjānī, who represent the period of maturation of classical Arabic literary criticism, it shows that the former cited examples of "ka'anna" in conceits and strained metaphors (*'isti^c^āra ba^c^īda*) and the latter cited examples of it in personification. Nevertheless, neither one stops to consider the signification of such usages and modify the role of "ka'anna."

Finally, the article seeks to understand why classical Arab critics and rhetoricians paid no attention to such usages of "ka'anna," despite their citations of instances of its use in metaphor and personification, by providing two possible explanations. First, it argues that the early texts, which dealt with poetics and Quranic interpretation, were devoid of such examples. Hence the absence of the debate. Second, the article argues that the signification of the term simile had a much broader sense for the classical critics so that it encompassed the term metaphor.

On Spiritual Metaphor
Matta el-Meskeen

In the summer of 1991, a recorded oral dialogue on issues related to allegory and hermeneutics took place between Matta el-Meskeen, a distinguished Coptic monk, and three members of of *Alif*'s board of advisors: Nasr Hamid Abu Zeid, Professor of Islamic Studies and Discourse Analysis, Gaber Asfour, Professor of Literary Criticism and Poetics, Hoda Wasfi, Professor of French Literature and Critical Theory. Matta el-Meskeen's prolific intellectual output culminated in his erudite commentary on *The Gospel According to St. John*, in two volumes. The dialogue

employing and mixing all the possibilities of *alif* (including *hamz* and *madd*) as a letter, Ibn ᶜArabi renders all its existential and epistomological analogies. Hence, *alif* becomes analogous to the self, the divine and the perfect human being. All relationships between the *alif* and other letters are elaborated within the framework of these analogies. For *alif* is the origin and source of all letters; its spirituality and truth permeate all others. However, it is not dependent on these other letters -- it exists on its own, with its own forms. Its disappearance would cause all others to disappear.

The multiple significations of the *alif* do not mean that Ibn ᶜArabi falls into contradiction. On the contrary, such multiple significations indicate the multiple facets of the one truth, or rather the dense layering of symbolic signification .

For illustration of the letter *alif* in Arabic writing, see Appendix I, and for modern calligraphic rendering of Ibn ᶜArabi's maxims, see Appendix II.

"Ka'anna" (as if) between Personification and Similitude

Suad al-Manie

The main question which this article poses and proceeds to investigate is: how did the classical Arab critics and rhetoricians deal with "ka'anna" (as if)? This particle was normally categorized in their critical writings as the tool by which comparison based on resemblance (*tashbīh*) is constructed. However, there are many instances where its usage revealed it to be closely linked to personification (*tashkhīs*) and metaphor (*'isti'āra*). In such examples, it becomes especially difficult to identify the two poles of the comparison which are otherwise evident in similes.

This article argues that the investigation of such a particular problem sheds light on more general theoretical issues, namely the signification and usage of literary critical terminology in early Arab critical writings, particularly with regard to simile, personification and metaphor.

A reading of some late Arabic texts on rhetoric and grammar, especially those produced by the Kūfī critics, reveals

consciousness until they are accepted, used and practiced by the group. This article presents examples of ancient symbols which are employed in popular expression today in an attempt to relate them to mythic thought, on the one hand and to foreground their function in collective life both on the universal and social levels, on the other.

In contrast, allegory reveals other layers of human creativity. Basically, it is an imaginary story which seeks to communicate a meaning concealed in its form. This means that allegory has two levels of signification: one apparent and the other hidden. And yet it is characterized by a clarity, which allows the audience to grasp its full signification as soon as they complete hearing or reading it. Such clarity is achieved through an economy of plot and a highly communicative language. It is because of such characteristics that the allegory has acceeded to all levels of human experience: intellectual, metaphysical, political and ethical. This article gives examples of allegorical narratives collected by the author in Egypt, revealing their dynamic functions within popular life both as an expression of the collectivity and as critical tools that expose human problems.

The Symbolism of the Letter *Alif* in Ibn ᶜArabi

Hala Fouad

This article deals with the existential and epistemological symbolism of *alif* (the first letter in the Arabic alphabet) in the work of Ibn ᶜArabi where the letter is transformed from being a linguistic sign to becoming a symbolic image whose dense signification varies from one context to the other. Such multiple significations are revealed through the journey of interpretation and discovery which any seeker of knowledge must undertake, as he/ she penetrates the pages of life and text -- both considered mirror images of the ongoing, never ending, forever new revelations of the Divine.

In elaborating this symbolic image of the letter *alif*, Ibn ᶜArabi draws on all the linguistic, formal as well as mathematical, possibilities of the sign. With all this, Ibn ᶜArabi constructs the philosophical signification of the symbol as the origin of all signification: it includes, contains and draws on all others. By

content and of the ways in which the change of linguistic construction modifies the very structure of the communicative process. Al-Jurjānī's concept of language was ahead of its time, for it not only included a semiotic basis for the sign but also for the network of relationships operating in the process of generation of meaning. The article then studies the basic findings of Brooke-Rose and her method in establishing a grammar of metaphor and compares them with those of al-Jurjānī and other critics. Al-Jurjānī's awareness of the meaning's ability to generate further meaning through the process of metaphorical construction was more sophisticated than some modern concepts of simple replacement, pointing formulae and linking.

Symbol and Allegory in Popular Expression
Nabila Ibrahim

The symbolic and the allegorical are the pillars of popular expression. Whereas the symbolic permeates both verbal and non-verbal worlds of popular expression, the allegorical is particularly connected to a certain kind of narrative, namely the allegory.

Both symbol and allegory are forms of expression which have been filtered,.over time, through the literary heritage of ancient civilizations. That explains why the signification of certain symbols and allegories, prevalent in our popular literature today, can only be explained by tracing them to ancient and medieval literatures and rituals.

The symbolic mode is coded knowledge which allows humans to understand the truths and secrets of the universe. Originally, it is always a material element which the human being's mind transforms from immediate use to universal signification. It thereby becomes part of the human accumulative repertoire of knowledge, functional on both the individual and collective levels.

Sometimes, however, the intensity of thoughts and emotions is such that it cannot be expressed through a natural or material element. In such cases, the human mind invents, through imagination, forms which are eventually transformed into symbols with permanent signification for the collectivity. This means that symbols are not imprinted in the collective

The Concept of Metaphoric Constructs in Medieval Arabic Criticism and Modern Poetics

Sabry Hafez

Since Christine Brooke-Rose complained in the introduction to her pioneering work *A Grammar of Metaphor* (1958) that "most studies of metaphor, from Aristotle to the present day, have been concerned with the idea-content, rather than with the form," the study of metaphorical expressions has changed radically in emphasis, concern and direction. Yet the student of Arabic poetics has never complained of what led her to undertake her admirable project. For her new linguistic/grammatical approach to the study of metaphor is almost identical to that of the medieval Arab literary theorist, ʻAbd al-Qāhir al-Jurjānī (400-470 AH/1010-1080 AD), particularly in his seminal work *Dalā'l al-I'jāz.* This article endeavours to orient the study of Arabic classical criticism towards a comparative approach in an attempt to place the contribution of the Arab medieval critics in the current debate of literary theory. It starts by pointing to the fact that the major work in classical Arabic criticism is text-centred and highly concerned with the problems of literary structure. It posits the approaches of medieval Arabic scholarship in contrast to the logocentric methods of classical Western critics. This is necessary because of the need to root modern critical theory in the Arab world in Arabic tradition on the one hand, and on the other hand, to bring the contribution of Arab critics to the attention of modern critical theorists abroad by familiarizing them with the early works of distinguished Arab scholars. This is also needed to bridge the intellectual gap with classical Arabic criticism and to sharpen the rubrics of modern critical endeavour by granting them solid traditional background.

The initial point of departure of this article is to reveal the semiotic basis of al-Jurjānī's concept of language and its affinity with such modern works as those of Ferdinand de Saussure (1857-1913) and Louis Hjelmslev (1899-1965). It demonstrates how the semiotic basis of his linguistic concepts permeates his understanding of metaphoric modes of expression and his analysis of the way in which they engender meaning. He was aware of the subtle process of interaction between form and

(amthāl). Parables in the Arab-Islamic tradition are often short narratives that make use of metaphoric discourse and imageries. They relate to proverbs *(amathāl)*, lexically and rhetorically.

In an attempt to discover the parable/ proverb (*mathal*) in Arabic heritage, it becomes evident that the most widespread usage is that which appears in books of proverbs where it is defined as the concise, unchanging and current saying that relies on symbolic or abstract coinage. It may be used in and of itself, or else in circumstances similar to its original usage. Some of the proverbs may include a statement that refers to their origin. In most cases, they have a narrative origin which was shortened to a concise statement implying the moral or practical lesson. Those statements were used, on later occasions, as similes or metaphors. In this sense, the Hadīth of the Prophet, words of wisdom of the elders, and poetic verses by renowned poets became part of the proverb/parable repertoire.

Other usages suggest stong connections with narrative forms, especially animal fables like those in *Kalīla wa Dimna*. Furthermore, the stories in the Quran were also considered parables with moral lessons and didactic elements. However, despite the attention that was given to this repertoire by critics, philosophers and interpreters alike, none of them heeded the characteristics of allegorical narrative in any of these texts. This was the case because all of them focused primarily on the abstract idea behind the allegorical, so much so that the full signification of the text shrunk to become a short statement closer to a proverb or an adage.

Hence, the concept of proverb/parable in classical literary critical literature oscillates between partial signification (practical point or wise dictum) and total signification (story with moral). Likewise, it oscillated between sensory meaning in the story and rational meaning in the moral. As for the proverb/parable in rhetoric, the understanding of the concept was limited to partial signification, where it was considered a tool for rhetorical representation similar to the simile and the metaphor. Thus, the rhetoricians did not benefit from the writings of the literary critics as regards the total signification of the proverb/parable and hence could not develop an understanding of allegorical narrative.

epistemological conception which made of the human being, reality and the world the point of departure, with the metaphysical world as an analogy of it; the second group regarded the world of ideals and spirits as the origin. with the human world as a mimetic reflection of it. Consequently, the first group affirmed the status of the human being and his intellect while the second group negated this status by placing the human within a metaphoric circle. While the first group viewed truth and allegory as linguistic and expressive concepts, the second group viewed them as ontological and epistemological.

The origin of this debate dates back to the end of the first century and the beginning of the second century of the hejira, as revealed in the works of Jahm ibn Safwān (d. 128 h.), founder of the *Jabrī* sect which was opposed by the *Mu'tazilites* for both intellectual and social reasons. The study analyzes the work of the theoretical critic and linguist, Abdul Qāhir al-Jurjānī (d. 471 h.) to reveal his ambiguous position on metaphoric discourse. For Jurjānī, the concept of interpretation -- which is related to allegorization -- becomes a way of categorizing rhetorical devices, especially similes and metaphors. According to him, the sensory basis of comparison devalues a simile or metaphor; inversely, such tropes gain value when the basis of comparison is intellectual or abstract. It is through this understanding that al-Jurjānī paved the way for al-Ghazālī (d. 505 h.) who displaced the problem of metaphoric discourse from the realm of language to that of ontology. Not only did al-Ghazālī negate the human being, but he negated the entire sensory world, by containing it within the circle of shadows. By so doing, al-Ghazālī paved the way for the Unity of Being associated with the great mystic of Islam, Ibn 'Arabī (d. 638 h.).

Parable and Allegory in the Arab Literary Critical Heritage till the End of the Fifth Century Hejira

Olfat al-Rouby

This article seeks to investigate the extent to which classical Arab critics and rhetoricians were conscious of allegory in the Quran and the literary heritage in general, especially in the text of *Kalīla wa Dimna* which was dealt with as a series of parables

The study surveys the relationship of oppression and repression to the rhetoric of silence and ellipsis, and the correspondence of dissimulation (*taqiyya*) to symbolization. Finally, the politics of medieval rhetoric is demonstrated through close reading and comparative juxtapositions of fictional works with allegorical thrust, such as those of Ibn al-Muqaffa^c, al-Ma^{c}arī, Ibn Ṭufayl and *The Thousand and One Nights.* The study shows how these works embody counter views to the hegemonic ones, and communicate the claims of those who are oppressed either because of their political and religious persuasions or because of their class and gender.

The study, furthermore, underlines the specifically Arabic techniques and strategies used in this subaltern rhetoric, including *al-mu^{c}ārada* (oppositional intertextuality), *ilghāz* (riddling), *ta^{c}miyya* (obscurantism) and *munāqaḍa* (paradox); all contribute to readers' searching response and a reception aesthetics based not on cathartic relief, but on destablizing doubts, subversive interrogations and cryptic complicity.

The Vehicle of Metaphor: Who Drives It and Whither ?

Nasr Hamid Abu Zeid

This article deals with the problematic of metaphor in Arab intellectual history, not from the point of view of linguistics and rhetoric but by explaining and analyzing the epistemological origins and intellectual outcome of the debate over metaphoric discourse in the history of Arab culture. The study focuses primarily on the internal debate among those who acknowledged the significance of the metaphoric principle in language.

On the one hand, there were those who believed that the visible, sensory world is the world of "truth" and that language refers to it directly and not metaphorically. Language becomes metaphorical only when it signifies the spiritual, metaphysical world -- the world of the divine. On the other hand, there was another faction for whom language referred to the sensory, visible world through the use of metaphoric discourse and reserved its direct reference for the world of the metaphysical, the spiritual and the divine. Whereas the first group relied on an

Abstracts of Arabic Articles

The Rhetoric of the Oppressed

Gaber Asfour

The article distinguishes between two tendencies in medieval Arabic rhetoric, that of institutionalized rhetoric which was based on the theorization of rhetoricians officially recognized and patronized by the State and Establishment versus the rhetoric of the marginalized, oppressed and oppositional groups. The latter included a variety of dissenting orientations : Mu^c^tazilites, Shi^c^ites, intellectual rebels, philosophers and mystics. Institutionalized rhetoric insisted on the importance of eloquence, clarity and propriety. The rhetoric of the oppressed, on the other hand, resorted to modes of indirectness and codes of veiling to express and disseminate their points of view. Thus, techniques such as insinuation, allegorization, allusion, ambiguity and double entendre were used to conceal what could not be said openly.

The article investigates this "underground rhetoric" by collecting and analyzing relevant observations and practices as they emerged in particular socio-economic contexts, and within the dialectic of Islamic power politics and medieval multiculturalism. The study presents a sociology of rhetoric by tracing the manifestations and critical reflections on the equivocal mode of expression in medieval works. It starts with statements made by the orthodox Caliph ^c^Alī Ibn Abī Tālib and goes on to include seminal treatises on rhetoric and the encyclopedic epistles of the Brethren of Purity.

rhyme scheme and to divide the poem into sections accordingly.

Third: the power to conceive of the form of the ode (*qasida*) in its ultimate and perfect structure: the structure of the poem will be improved by concentrating on the relation between the position of certain concepts, lines and sections, by paying attention to the beginning of the ode and its transition from the conventional erotic prologue (*nasīb*) to panegyric (*madḥ*) by revising the concluding section if the need arises.

Fourth: the power to imagine creatively concepts by being emotionally sensitive to them and procuring them from many directions.

Fifth: the power to perceive, hence project, harmony between meaning.

Sixth: the power to find and insert the right words and phrases in the right position.

Seventh: the power to contrive well-balanced transitions between these words and phrases, linking the beginning to the end and the end to the beginning.

Eighth: the power to move smoothly from one scope to the other, to depart from it and then rejoin it.

Ninth: the power to improve the transitions between sections and between lines of verse, and to relate words to each other in such a way that would not have an offensive or alienating effect.

Tenth: the power to discriminate between the right word and the wrong word to be used in a certain context. A poet might very well succeed in composing two lines with the same rhyme: now even if the first line appeals more to the poet but the second one proves more appropriate in its place in the poem on the strength of a word, concept or structure, then the poet does well to opt for this line and discard the other. Many poets who lack this power fail to insert the right line in the right place.

[Ḥāzim al-Qarṭājannī, *Minhāj al-Bulaghā' wa-Sirāj al-Udabā'*, ed. Muhammad al-Habib ibn-al-Khuja (Tunis: Dar al-Kutub al-Sharqiyya, 1966), 199-201]

excite in the recipient a sweet ecstasy comparable to the ecstasy of wine that, when the metaphorical expression is withdrawn, he would regain consciousness and regret his wasting away of money, his shirking of responsibility, or his intention to do something terrible. This is the purport of beneficent magic, magic without mumbo-jumbo.

Know that should you encounter an expression that could be understood both literally and metaphorically, you should note the following: if there is no advantage to be gained from a metaphorical usage, then the expression must be comprehended on a literal level. Metaphorical language is the branch that grows from the trunk of literal language: we can only opt for the branch for a specific reason or an obvious advantage.

[Diya' al-Din ibn al-Athīr, *Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wal-Shā^cir*, ed. Muhammad Muhyi al-Din Abdul Hamid (Cairo: Al Halaby, 1939) 57-64]

Minhāj al-Bulaghā' wa Sirāj al-Udabā'
(Road for Eloquent Men and Light for Writers)
by Ḥāzim al-Qarṭājannī

Poetic composition is an art which is based on natural disposition. Natural disposition is the consummate adjunct to the soul in its quest for the hidden meaning of words and in its aspiration to gain insight in the orientations and concepts which all poetic discourse strives to attain. Hence, knowledge of these concepts would necessarily implement the formulation of the structure of the text in a learned fashion. In order to penetrate to the essential requirements of poetic composition and excel in handling the various concepts from different angles, the poet has recourse to his mental faculties and cognitive powers -- two gifts which are bestowed on poets in varying degrees.

The first of these faculties (and they are ten) is the power to construe a genuinely natural and spontaneous image out of an unnatural and artificial situation or idea.

Second: the power to conceive of poetry in its entirety and wholeness as well as of its intrinsic aims and the meaning behind it in order to be able to choose the most appropriate

from literal expressions in which words can generally be substituted by corresponding parts of speech: if we say "so and so is a scholarly man" we can apply it to any scholarly person. This is not the case with "ask the village" because the village cannot be substituted by any inanimate noun: the expression implies asking the inhabitants of the village and we, therefore, cannot say: "ask the stones and the dust." We might very well say: "ask the abode and the ruins of an abandoned camp."

Know that there is a literal meaning underneath any metaphorical expression because an expression can only be described as metaphorical by virtue of the displacement of the literal meaning: *majāz* is the term for the place in which we cross from one point to the other and is therefore used to indicate the transference from literal meaning to other meanings.

Yet, if we say that every metaphorical expression is underlined by a literal meaning, it is not necessarily true that every literal expression breeds a metaphorical one: many nouns do not have metaphorical connotations, such as proper names because they differentiate between beings and are not qualities of being.

Also, know that it is preferable to use metaphorical language in rhetoric and literature; literal language which corresponds to the conventions of language and original usage might have claimed precedence but this is not the case. It has been proven without the shadow of a doubt that the advantage of rhetorical discourse resides in the employment of images in order to concretize the proposed idea in the mind of the receiver, that the receiver could almost visualize the idea. The literal meaning which underlies the expression "Zayd is a lion" is that "Zayd is courageous." Yet, there is a world of difference between the two expressions in their capacity to conjure images and to visualize concepts: in "Zayd is courageous" the receiver can only realize that Zayd is bold and courageous; if, on the other hand, we can say "Zayd is a lion," the receiver can visualize the image of an awesome lion with all its strength, violence and brutality, and this is incontestable.

The most wonderful aspect of a metaphorical expression is its ability to bring about a radical transformation in the receiver: it might render the miser more generous and the coward more brave; it might control the temper of reckless dare-devils or

words which supplement the intended metaphorical interpretation. In the verse: "Or, if one of you comes from the privy," [V:6] all the words used support the contention that *ghā'iṭ*, in this context, signifies relieving oneself rather than "a sheltered place." Therefore, any discussion of this issue and other related issues is necessarily limited to learned specialists who are aware of both the literal usage and its metaphorical transference. Otherwise, we should not heed the foolish observations of the uneducated whose opinions do not count. I can only express my amazement at the work of some of the academicians on this issue.

From the linguistic point of view, our authoritative source of reference is the underlying system of conventions in the language, by virtue of which a signifier denotes a signified. We shall not find in our language system that the word "sun" signifies a "beautiful face" or that the word "sea" signifies "a generous man." It is only that poets and orators have extended their rhetorical powers and have transformed literal language into metaphorical language. Their contributions are not an integral part of the original system of language but are additions that have been created by the strength of their metaphorical talent.

Imru' al-Qays, for instance, coined a new expression because he was the first to refer to a horse as the "bond of beasts" (*qayd al-awābid*) because the horse is so swift that beasts could not possibly outrun it.

Also, it is told that the Prophet Muhammad said on the occasion of Ḥunayn's battle: "*al-ān ḥamiya al-waṭīs*" (the battle raged). *Al-waṭīs* literally means *al-tannūr* (a furnace) and ***ḥamiya*** means to become very hot and this expression became a metaphor for a raging battle after it was used by the Prophet.

The above mentioned examples were not part of the conventions of language and validate the contention that literal language is in accordance with the system of conventions, whereas metaphorical language is created by poets and orators.

Nowadays, more metaphorical expressions are coined based on a transference of meaning. If such practices were confined to those who set the conventions of language, then there would neither be additions nor reductions in linguistic usage. Nevertheless, metaphorical expressions are different

metaphorical. For example, the word "sun" signifies that magnificent and luminous planet: the signifier corresponds to the signified in reality. Similarly, the word "sea" signifies the great and salty confluence of water: the signifier corresponds to the signified in reality. On the other hand, if we compare a beautiful face to the "sun" or a generous man to the "sea," we would have used a metaphorical expression, not a literal one.

If someone should argue that there is "truth" in comparing a beautiful face to the "sun" and a generous man to the "sea," I would respond by putting forward a theoretical and a linguistic contention.

From a theoretical point of view, words are signs which indicate meaning. Therefore, if there were any truth in the aforementioned proposition, the word "sea" would denote both that great salty water as well as a generous man; likewise, the word "sun" would denote both that magnificent luminous planet as well as a beautiful face. In the event, should either of these two words be used out of context, it would be impossible to decide which of the two meanings are implied. This is certainly not the case when the words "sun" or "sea" are used out of context: no one would ever think of a beautiful face or a generous man and the words would inevitably signify the planet and the water, nothing else. Consequently, the aforementioned proposition is invalid.

Should someone still argue that common usage of language refutes my claim because there are some words which, even when used out of context, are always understood metaphorically -- for example, in common usage, *al-ghā'iṭ* (privy) is used to refer to a safe and sheltered place where people can defecate -- I would respond by saying that this argument is not valid. This is what the jurisprudents maintain, but it is not so. The man in the street, the shoemaker, the carpenter, the blacksmith, the baker and the like would understand that *ghā'iṭ* only signifies "privy." This is due to their ignorance of the original meaning of the word which is "a sheltered place." Educated people who are aware of the original meaning of the word would immediately recall the literal meaning of the word if it is used out of context. Furthermore, it is noteworthy that whenever this word is mentioned in the Holy Quran to indicate a privy, it is always preceded by a group of

transference from one place to another and it was therefore used to signify the transference of the meaning of one word to another. "Zayd is a lion," for example, is a metaphorical expression: Zayd is a human being and lion is a well-known animal; we have crossed the boundaries of humanity to the terrain of animals: that is, the meaning of one has been transferred to the other on grounds of analogy, namely the quality of courage. On the other hand, the transference of meaning may occur by virtue of expansion (*itisā*ᶜ). In *Kalila wa Dimna*, for example, we encounter the following clauses: "The lion said" and "The fox said." There is no analogy at all between the act of saying and either of these two animals: this is an example of the expansive metaphor. This idea is born out by *majāz* in its literal sense where we can pass from one plain to the other or from wilderness to another wilderness or from plain to wilderness. Passage from plain to plain or from wilderness to wilderness is equivalent to "Zayd is a lion," whereas the passage from plain to wilderness is equivalent to "the fox said." This type of metaphorical language will be analyzed in detail in the chapter on *isti*ᶜ*āra* (metaphor).

Some critics claim that all language is literal while others maintain that all language is metaphorical. I believe that both propositions are false, and I shall herewith refute their argument.

To my mind, the two sides involved in the controversy over whether language is exclusively literal or exclusively metaphorical are equally wrong. I shall argue that in language there is the literal and the metaphorical. Literal meaning implies that the words signify the meaning attributed to them in the original language. This is quite different from the implication of *haqīqa* (truth) which denotes a thing as in itself it really is. Consequently, literal meaning can be defined as the correspondence between the signifier (*ism*) and the signified (*musama*) of the original linguistic usage; metaphorical language, on the other hand, implies a transference of the signified to another signifier, at variance with original usage.

I shall hereby support my argument. For the purpose of human communication, all objects and creatures require names to be called by and to be recognized with. Consequently, when the signifier refers to the signified, it is described as literal speech; when it refers to another signified, it becomes

examples to support this point in the chapter on the bad qualities of poetry.

On the Correspondence between Meaning and Meter

The meaning of a line of verse must be completed by the end of each line: the line should not run-on, nor should it contain abrupt transitions or pauses. Conversely, metrical considerations should not lead to a modification of the meaning of the line.

[Qudāma ibn Ja^{c}far, *Naqd al-Shi^{c}r,* ed. S.A. Bonebakker (Leiden: E.J. Brill, 1956), 1-8,55,83,84,95,96]

Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wa al-Shā^{c}ir
(The Current Proverb)
By Diya' al-Din ibn al-Athīr

Chapter 7: ***Fi al-ḥaqīqa wal-majāz*** **(On literal and metaphorical language)**

This chapter deals with a very important issue in literary criticism: in fact, it comprises the very stuff of all literary criticism -- the study of metaphorical language. Numerous advantages can be cited for the use of metaphorical language and these will be discussed in detail in this book in due course, God willing. At this point we shall begin with a general introduction to the issue at hand.

In literal language (*ḥaqīqa*), the signification of the word is used in entire accordance with its original usage. In metaphorical language (*majāz*), however, words are used to signify other than their original usage in language. *Majāz* is derived from *jāza*, i.e., to cross from one place to another, in other words, to cross over and go beyond. *Al-majāz* is therefore a noun of place in which the crossing takes place, such as *al-majāz* (a place where the road turns off) or *al-mazār* (a place of visit) and the like. The literal meaning of *majāz* denotes

Novelty

In a chapter on poetic diction, many critics would include the notion of novelty, that is, the use of curious expressions that have never been used before. I believe that novelty for its own sake is totally insignificant in our evaluation of good poetry. An original expression is only original if it is, in itself, good and effective. We cannot say that something is good simply because it has never been used before. Novelty and goodness are quite distinct evaluative norms; an expression might very well be good but not novel, or it might be novel but bad. For example, the fact that many poets, both old and modern, have compared armor to seeds of water carried by the wind will not detract from the merit of the simile. As for the novel but dull and ineffective expressions, they are as common as the poems of some modern poets who compete in producing worse curiosities.

On the Correspondence between Word and Meaning

One of the types of harmony between word and meaning is correlation; that is, the word must be an exact correlative of the meaning. This is the mark of excellent rhetoric: a man noted for his stylistic competence was praised by some critics : "His words were moulds for his meaning"; that is, his words were precise correlatives of his meaning.

On the Correspondence between Word and Meter

Nouns and verbs in a line of verse must be used in their complete form and in their correct grammatical position in the sentence: no affixes, suffixes or prefixes should be added or deleted, nor should the positions of words in the sentence be modified for the sake of meter. Poetic license distorts the meaning of the poem: in order to verify this statement I would have to refer to the science of logic and grammar, two sciences beyond the scope of this book. I will therefore content myself with drawing the reader's attention to the matter. I shall further add that it is equally defective to insert an unnecessary word or expression for the purpose of metrical consistency: in good poetry, all words are inevitably functional and I shall give

It is noteworthy that a poet should not be taken to task for contradicting himself in two different poems by highly praising one thing then severely criticising it in another context. In fact, if this poet excels in both praising and criticising the same subject, then he has demonstrated an admirable mastery of his art. [...]

Having introduced my thesis, I shall add that the definition of poetry as metrical, rhymed speech which expresses a meaning is derived from the genus and distinctive characteristics inherent in the art itself. This is in accordance with other definitions. For example, a human being is defined as a living, rational mortal creature: life is the intrinsic genus of a human being and is manifested in motion and sensations; "rationality" differentiates a human being from other non-rational creatures and is manifested in the imagination, memory and mind; mortality is another distinctive characteristic of a human being as it designates the nullification of motion. Similarly, speech which is the genus of poetry is an intrinsic characteristic and is manifested in the mutually accepted phonetic sounds of words. The same principle applies to the meaning of metre, rhyme and the significance of speech.

Poetry, therefore, consists of the sum of all these characteristic elements and the inevitable concordance of some of these elements with one another creates other harmonious characteristics that are, in turn, added to the good qualities of a poem.

The Qualities of a [good] Simile (*tashbīh*)

To begin with, we must define a simile before discussing examples of effective similes. It is a well-known fact that we do not compare an object to itself, nor to another identical object. If two objects are totally similar in all respects and do not manifest one single difference, they are, therefore, identical or the same. Hence, we can only compare two objects which share certain qualities and differ in others. In that case, the best kind of simile will strike a comparison between two objects which show more similarities than differences, so that the objects approach a condition close to maximum identification.

With this definition in mind, it does not follow that a poem is absolutely bad or absolutely good: good and bad parts might alternate in any one poem. Hence, it is important for us to be able to make distinctions.

Poetry is an art and the aim of the artist is to master his art in order to attain perfection. As in all other arts, the work created ranges from that which is extremely good to that which is extremely bad, and, in between, lies a long scale of varying degrees. Needless to say, it is the desire of every artist to reach the highest point of perfection, and if he demonstrates sufficient competence he can be described as a skillful artist; if he fails to attain his goal, he will be assessed according to his abilities and the standard of his work. Similarly, the aim of poets is to create an excellent poem, and those poets who have proved unable to do so have lacked the skill to master their art.

Let us now enumerate the good qualities of a poem which, if combined, would result in a very good poem as well as the defects of the poem that would render any poem extremely bad. Let us analyze the features of the good qualities, their number and their types in order to understand why their combined presence in any one poem would render it an excellent poem, and, conversely, their combined absence from any one poem would render it a very bad poem. Between the excellent and the very bad stretches a wide range of other possible degrees -- acceptable, mediocre, not good, not bad. We can only define average work by negating either one of the two qualities at the extreme edges: for example, we describe lukewarm water which is neither cold nor hot as "not cold" or "not hot" and we describe the bitter taste which is neither sweet nor sour as "neither sweet" "nor sour."

Before I proceed any further, I would like to emphasize that a poet is free to choose the content of his poem from a wide range of topics, without any reservations or restrictions. Content is the raw material of poetry and the poem is the artistic form wielded to shape by the poet: like wood to the carpenter and silver to the silversmith, all concepts are available to the poet, be it the concept of hauteur, lowliness, obscenity, integrity, luxury, frugality, laudation, slander. The poet is under one obligation only which is to perfect the formulation of his content in order to reach the desired goal.

poetry.

Many literary critics have paid a great deal of attention to the first four sections: they have analyzed metre, rhyme-scheme, poetic deviations, and grammar and have explained the meaning of poems. However, I have not come across one critic who has written a book about the criticism of poetry with the purpose of distinguishing between good and bad poetry. It seems to me that this is a more vital issue than the study of grammar, lexicography or poetic deviations: in any case, the principles of these studies are of general importance to the science of language and apply to both verse and prose; that is, they are not distinctive qualities of verse. As for prosody, although it is characteristic of verse only, its principles and techniques come naturally to the poet, anyway: had prosody been a worthwhile science, all the poems cited to support theories of metrics would have been defective because they would not have benefited from the descriptive / prescriptive principles proposed. It is fairly true to say of this particular branch of knowledge that ignorance of it does not hurt anyone: the study of prosody is, therefore, redundant.

As regards the criticism which attempts to differentiate between good and bad poetry, many critics have strayed way off course. Consequently, due to this blatant gap in literary criticism and due to my conviction that the study of the merits and defects of poetry is essential to the science of criticism, I have decided to write this book.

Chapter One: [The Art of Poetry]

To begin this description of the art of poetry, we must formulate a definition to distinguish verse from non-verse. The most concise, eloquent and meaningful definition of poetry is that it is metrical, rhymed speech which expresses a meaning. "Speech" signifies "language," which is the genus of poetry; "metrical" distinguishes between metrical speech and prose; "rhymed" distinguishes between rhymed metrical speech and metrical speech; "expresses a meaning" distinguishes between a meaningful, metrical rhymed speech and a non-meaningful, metrical rhymed speech, i.e., nonsensical limericks that can be easily composed.

of meaning or concepts, and their impact on the listener; the third part is on *naẓm* (poetic composition); and the fourth part deals with *asālīb* (styles) and the different poetic genres. It is noteworthy that Ḥāzim's obsession with divisions, subdivisions and new coinages inevitably results in arbitrary divisions between related concepts and ideas.

In the *Minhāj*, Ḥāzim is more interested in the philosophical analysis of concepts than in the description of figures of speech. He goes a step further when he discards the conventional definition of poetry as meaningful, metrical, rhymed speech and emphasizes the functional aspect of poetry. Poetry has the power to make the listener either like or dislike a certain object or idea: this is accomplished through the clever use of the mimetic and imaginative qualities of the poem; it is further implemented by the use of strange, original and unfamiliar words or images that incite the mind of the listener. It is tempting to compare Ḥāzim's definition of "estrangement" with the modern concept of defamiliarization, especially if we bear in mind that he is predominantly interested in a philosophical exploration of the impact and function of poetry rather than in a descriptive account of stylistic or structural features. Significantly, Ḥāzim's definition of the essence of poetry is preceded by a distinction between the art of poetry as based on imaginative creation and the art of rhetoric which is based on persuasion. Unlike ibn al-Athīr, for instance, Ḥāzim is not concerned with the stylistic difference between poetry and prose, but with the conceptual and functional difference between rhetoric and poetry. His *Minhāj* rightly deserves a prominent position in Arabic poetics.

Naqd al-Shi^cr (Criticism of Poetry)
By Qudāma ibn Ja^cfar

Preface by the author

Abu al-Faraj Qudāmaal-Asfahānī maintains:

The criticism of poetry comprises the study of prosody, language (grammar and lexicography) and poetic deviations, semantic functions and finally, the qualities of good and bad

formalism is revealed when he condemns the use of *taḍmīn* (run-on-lines) in verse. In the final analysis, the importance of Qudāma's work lies in his method and in the logical treatment of his subject matter. *Naqd al-Shi^{c}r* also reveals its author's knowledge of and interaction with Aristotle's work, his *Rhetoric* in particular.

Diya' al-Din ibn al-Athīr was born in the second half of the twelfth century and died in Baghdad in 1239. He was a prose writer and his major work *Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wa al-Shā^{c}ir* mirrors his contention that there is no basic difference in style between poetry and prose. The book does not present a systematic and coherent development of one main thesis, but, in accordance with the tradition and style of many other Arabic critical works, it tackles several issues that are relevant to the appreciation of style and rhetoric. Ibn al-Athīr focuses on figures of speech but also considers other issues such as plagiarism. He emphasizes the importance of the content of the poem and talks of the necessity of observing smooth transitions from one theme to the other, from the beginning to the middle to the end. Probably due to his views on the similarity between prose and verse, he does not condemn *taḍmīn* and is on the whole more inclined to question the rigid unity and independence of a line of verse. Ibn al-Athīr is held in high esteem and regarded as one of the original Arab theorists on the strength of his acute observation and penetrating critical insights. Figurative discourse for him was of two kinds, one based on comparison, i.e. metaphoric (*majāz isti^{c}ārī*) and the other based on contiguity, i.e. metonymic (*majāz mursal*).

Ḥāzim al-Qarṭājannī, poet and literary critic (1211-1285), was born in Carthage (Qartajanna) in Tunisia. Even though he enjoyed considerable fame among his contemporaries as a major poet, his main treatise on literary criticism, *Minhāj al-Bulaghā' wa Sirāj al-Udabā'* had very little influence on the critical scene. It was much later that this work was recognized by many critics as one of the most important contributions to Arabic literary criticism. In the *Minhāj*, Ḥāzim draws upon Aristotelian concepts, adapts them to an Arabic context and henceforward tries to formulate a theory of Arabic poetics.

The *Minhāj* is divided into four parts: the first part on *alfāẓ* (words) is lost; the second part is on *ma^{c}ānī*, the essences

Minhāj al-Bulaghā' wa Sirāj al-Udabā' by Ḥāzim al-Qarṭājannī. My choice inevitably reflects my preference for the work of these three Arab critics. I have also tried not to duplicate work done by Cantarino. This rule has been slightly bent in the extract from Qudāma for a reason. Because *Naqd al-Shi^cr* is a relatively short book, it is possible to give the reader a good idea about the overall contents as well as the method used in discussing ideas. To do this, I have translated the introductory section (part of which is translated by Cantarino) and shorter extracts from various parts of the text that will, I hope, give the reader a sense of the whole book. The extract from *Al-Mathal al-Sā'ir* needs no qualification: it is extremely interesting in itself, and it is also relevant to the general theme of the issue. It was very difficult to decide on an extract from Ḥāzim : there was quite a number of very exciting and thought provoking passages, and I finally settled on his analysis of "poetic composition" (*naẓm*) which Shukri Ayyad regarded as the basis of the art of poetry in Ḥāzim's poetics (*Kitāb Aristūtālīs fī al-Shi^cr*, Cairo: Dar al-Kitab al-^cArabi, 1967, 274).

Qudāma ibn-Ja^cfar, an Arab scholar, geographer and literary critic, lived in Baghdad at the end of the ninth and beginning of the tenth century. Even though his *Naqd al-Shi^cr* may not be as original as he claims it is, it remains a very interesting and compact treatise on the criticism of poetry. Qudāma states his aim very clearly at the beginning of his work. He contends that much attention has been given to the analysis of prosody, language, and poetic deviations, but that no one has attempted to distinguish between good and bad poetry. Poetry according to Qudāma is defined as "metrical, rhymed speech which expresses a meaning," and it can only be evaluated on the basis of the merits or deficiencies of its own intrinsic elements and the relations between those elements. He, therefore, proposes a number of criteria that would aid the critic/reader in evaluating poetry and distinguishing between the good and the bad. In the course of his descriptive/prescriptive criticism, Qudāma touches upon topical issues in Arabic literary criticism. For example, he takes a firm stand on the issue of poetic plagiarism and dismisses the value of novelty as a viable criteria for the assessment of poetry. On the other hand, his rigid

Figurative Discourse in Medieval Arabic Criticism
Introduction and Translation

Hoda El Sadda

Introduction

Arabic poetics was born as early as the first centuries after Islam when the Arabs eagerly devoted themselves to the collecting, recording and preserving of Pre-Islamic verse. At that time, the value and importance of Arabic poetry was an established, uncontested truth: it was a reminder of a mythical and irretrievable golden age in Arab history; it represented an artistic genius that was culturally specific; it was considered a genuine and reliable archive of the history, customs and traditions of the Arabs; lastly and most significantly, Arabic poetry provided the necessary material for the study of Arabic language, the language of the Quran. Prompted by religious as well as political and cultural forces, the early Arab works on literary criticism mainly concentrated on grammar and philology whereby lines of verse were used to explicate and interpret verses of the Quran for the benefit of both Arabs and all the peoples who joined the rapidly expanding kingdom of Islam. Arabic literary criticism flourished from the ninth till the thirteenth century when the study of poetry as such became the subject of entire scholarly works.

My aim in these pages is to introduce (through translation) the English speaking reader to the wealth of Arabic literary criticism which was produced in medieval times -- alias, the Golden Age of Arab Civilization. Vincente Cantarino has done the same in an invaluable full-length book: *Arabic Poetics in the Golden Age* (Leiden: E.J. Brill, 1975). For the purpose of this issue of *Alif*, I have chosen three extracts from *Naqd al-Shi*ᶜ*r* by Qudāma ibn-Jaᶜfar, *Al- Mathal al-Sā'r* by ibn al-Athīr and

Sparrow, as well as Chahine's self-imposed exile out of Egypt). Chahine was to revisit his theme of *Saladin*, Western aggression against the East and the encounter between "self" and "other," in *Adieu Bonaparte*. Because the film was produced in Sadat's era, and because the theme of encounter is treated from the angle of personal relationships and cultural exchange, *Adieu Bonaparte* was criticized by the Egyptian intelligenstia as advocating Westernization. It is in the opinion of this viewer that Chahine's more recent films, in contrast to earlier ones where only hints of political ambivalence were apparent, are inconclusive as to his political stance. It would perhaps be best to view them with no political preconceptions and ideological expectations.

19 Aziz S. Atiya, *Crusade, Commerce and Culture* (Bloomington: Indiana UP, 1962) 19.

20 *Ibid.* 21.

21 Peter Brown, "Praesentia,"*The Cult of the Saints*, The Haskell Lectures on History of Religions, New Series No. 2 (Chicago: Chicago UP, 1981) 88.

22 Atiya 40.

23 *Ibid.* 40. The mercenary nature of the Templars is brought out in the film when they are commissioned to kill the messengers of Richard the Lion-Hearted.

24 *Ibid.* 46-47.

25 *Ibid.* 164.

26 The supreme example of the Crusader in quest of glory is Fredrick II who, though excommunicated, went to the Holy Land to fulfill his own personal egotistic ambitions. See Régine Pernoud, "Le croisé sans la foi," *Les Hommes de la Croisade*, 257-266.

27 Régine Pernoud, "Le moine et le Sultan,"*Les Hommes de la Croisade*, 257-266.

28 P. H. Newby, *Saladin in his Time* (London: Faber and Faber, 1983) 199.

narrative tone in a free translation with the main emphasis on the facts *per se*. The latter's insider's insightful chronicle, though occasionally biased, merits in-depth reading for its meticulous reporting and vivid evocation of these legendry events. The above quotation in the original goes:

"ومن نوادر هذه الوقعة ومحاسنها: أن عواما مسلما يقال له "عيسى" وصل إلى البلد بالكتب والنفقات على وسطه ليلا، على غرة من العدو. وكان يغوص ويخرج من الجانب الآخر من مراكب العدو، وكان ذات ليلة شد على وسطه ثلاثة أكياس فيها ألف دينار، و كتب للعسكر، وعام في البحر. فجرى عليه أمر أهلكه وأبطأ خبره عنا. وكانت عادته إذا دخل البلد أطار طيرا عرفنا بوصوله. فأبطأ الطير، فاستشعرنا هلاكه. وما كان بعد أيام؛ بينما الناس على طرف البحر في البلد إذا هو قد قذف شيئا غريقا. فتفقدوه فوجدوه عيسى العوام. ووجدوا على وسطه الذهب وشمع الكتب. وكان الذهب نفقة للمجاهدين. فما رؤى من أدى الأمانة في حال حياته وقد ردها في مماته إلا هذا الرجل."

راجع في سيرة صلاح الدين الأيوبي: بهاء الدين المعروف بابن شداد، **النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية** (القاهرة: الدار القومية للطباعة و النشر، ١٩٦٢)، ص٢١٢.

11 Régine Pernoud, "Les Femmes,"*Les Hommes de la Croisade* (Paris: Librairie Jules Tallandier, 1977) 107-124.

12 *Ibid.* 113.

13 Maalouf 212-213. What Maalouf fails to mention is that Richard the Lion–Hearted then regally proposes that al-ᶜAdil convert to Christianity for the wedding bells to toll.

"أنفذ إليه [إلى الملك العادل] من قال له إن الملكة عرض عليها أخوها النكاح فسخطت من ذلك وغضبت بسببه، وأنكرت ذلك انكارا عظيما وحلفت بدينها المغلظ من يمينها أنها لا تفعل ذلك ، وكيف تمكن مسلما من غشيانها، ثم قال أخوها إن الملك العادل يتنصر وأنا أتمم ذلك."

راجع : بهاء الدين المعروف بابن شداد، **سيرة صلاح الدين الأيوبي: النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية**، ص٣١٨.

14 Chahine's films have often been criticized for their inaccessibility to a wide audience due to their convoluted story-lines, the surrealistic strain in some of them and the over-charged symbolic atmosphere. Time and again, faced with the charge that his films appeal only to intellectuals, Chahine retaliates with characteristic audacity: "I have been told my films are only understood by intellectuals. I think they are only misunderstood by intellectuals." Adel Darwish and Pat Lancaster, "Youssef Chahine: An intellectual for the masses?" *The Middle East* 157 (November 1987) 11.

15 The idea of black versus white recalls the motif of "chess" in *Saladin.* It is an apt metaphor since the film centers on wars where every move should be calculated. It is also a case of intertextuality, alluding to Bergman's *The Seventh Seal* (1956) where the hero, a Crusader, plays chess with Death.

16 Maalouf 210.

17 *Ibid.* 178.

18 Chahine's ambivalence is one engendered by mixed loyalties. As early as Saladin, Chahine exhibited a strong sympathy for things Western (especially cinematic techniques), while displaying an undeniable concern for Egyptian and Third World political issues. It is to be noted that the socialist Nasserite propaganda embodied in the film was not imposed upon Chahine, but was, rather, self-avowed. Together with many artists of his generation, the director did embrace the revolution and its ideology (hence *Saladin* 's dated focus on the sole figure of the noble hero\leader), only to turn away later in disenchantment (hence such films as *The Return of the Prodigal Son* and *The*

Louisa who later smuggles him across the borders. Espied by Virginia, she is reported and tried for treason. Meanwhile, the Lord of Acre is tried by Saladin and put to death. Louisa is cleared by Richard the Lion-Hearted who discloses yet another act of treason in his entourage. Saladin invites Richard to Christmas mass in Jerusalem. The latter accepts the offer and as he is about to enter the city is wounded by an arrow. Saladin, knowing the Arabs to be innocent of the crime, treats Richard who refuses to consider the Crusaders responsible and launches an attack. When this turns out to be a very bloody and futile move, Richard, who has discovered that his own were ready to kill him, surrenders to Saladin and exits with the rest of the Crusaders. Louisa, reunited with 'Isa, remains in Jerusalem.

3 See Jurij Lotman, *Semiotics of Cinema*, trans. Mark E. Suino, Michigan Slavic Contributions, No. 5 (Ann Arbor: U of Michigan P, 1976) 4-7. See note 5 for definitions of Lotman and Peirce's respective terminologies.

4

"الدين لله والوطن للجميع".

إنظر: **الهوية القومية في السينما العربية**، إشراف: عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦)، ص ١٩٥.

5 See Peter Wollen, *Sign and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana UP, 1976) 140-141. Broadly speaking, the common denominator that Lotman and Peirce share is their division of signs into two main categories: the verbal and the visual. Both semioticians assert the arbitrariness of verbal language, Peirce referring to words as "symbols" and Lotman using the term "conventional signs" (since words are mostly arbitrary labels agreed upon by the conventions of a given language). The dividing line between their respective terminologies, however, resides in the fact that Lotman allots all visual signs under the term, "icon," whereas Peirce subdivides them into the "iconic" and the "indexical." Thus, according to Peirce, traffic lights are iconic (i.e.: visual signs that bear no resemblance to what they signify but depend on the common agreement of a given culture for the transmittance of their message). Smoke seen from afar, on the other hand, is an index of fire as the former is a visual and universally acknowledged resultant and symptom of the latter. It is to be added that the word "motivated" is generally used by semioticians (and in this article) to denote that which is deliberate and\or quintessential, while "unmotivated" refers to that which is arbitrary. For a detailed expose of the above terminology, see Lotman's *Semiotics of Cinema* and Wollen's *Sign and Meaning in the Cinema*.

6 *Ibid.*141.

7 J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage (London: Routledge and Kegan Paul, 1971) 91. Cirlot's entry on the hawk is relevant only in that it designates the bird of prey as "a symbol of victory over concupiscence," 140.

8 Wollen 141.

9 Cirlot 71.

10 Amin Maalouf,*The Crusades Through Arab Eyes*, trans. Jon Rothschild (London: Al Saqi Books, 1984) 209. Maalouf, presumably for the sake of brevity and accessibility, renders the gist of Baha' al-Dīn's dated and poetic

(*The Nile's Son*); *El Muharraj el Kabir* [sic](*The Great Clown*); 1952 - *Sayidet el Kitar* (*The Lady in the Train*); *Nessa bala Rejal* [sic](*Women without Men*); 1953 - *Sera'a fil Wadi* (*Struggle in the Valley*); 1954 - *Shaitan el Sahara* (*Devil of the Desert*); 1955 - *Sera'a fil Mina* (*Struggle on the Pier*); 1956 - *Inta Habibi (You Are My Love)* 1957 - *Wadaa Hobak* (*Farewell to Your Love*); 1958 - *Bab el Haded* (*Iron Gate, Cairo Station, Gare centrale*); *Gamila Bohraid (Djamila*); 1959 - *Hub illal Abad* (*Forever Yours*); 1960 - *Bayn Ideak* (*Between Your Hands*); 1961 - *Nedaa el Ochak* (*Lover's Call*); *Rajol fi Hayati* (*A Man in My Life*); 1963 - *El Naser Salah el Dine* (*Saladin*); 1964 - *Fajr Yum Jadid* (*Dawn of a New Day*); 1965 - *Baya el Khawatim* (*The Ring Seller*); 1966 - *Rimal min Zahab* (*Sand of Gold*); 1968 - *El Nas wal Nil* (*People and the Nile*); 1969 - *El Ard* (*The Land*); 1970 - *Al Ekhtiar* (*The Choice*); 1973 - *Al Asfour* (*The Sparrow*); 1976 - *Awdat al Ibn al Dal* (*Return of the Prodigal Son*); 1978 - *Iskindiria...Leh* (*Alexandria...Why?*); 1982 - *Hadota Misreya* (*An Egyptian Story, La Memoire*)."

The International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume II.Directors/Filmmakers. Ed. Christopher Lyon (Chicago: Macmillan Publishers Ltd., 1984) 88.

Subsequent films directed by Chahine include: 1982 *Wad ᶜan Būnabarṭ* (*Adieu Bonaparte*), 1990 *Iskindiriya Kamān wa Kamān* (*Alexandrie encore et toujours*), 1991 *al -Qahira Minawara bi - Ahlaha* (Le Caire).

2 Chahine's *Saladin* was the second Egyptian film to be made about that historical figure.

راجع : **الهوية القومية في السينما العربية**، إشراف: عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦)، ص ٢٤-٢٧.

The plot does not always adhere to the historical sequence of events. Following is a synopsis of the film's events: Saladin arrives in Acre to enlist the co-operation of its lord who gives a pretence of compliance. Reynald of Chatillon has a caravan of Arab pilgrims massacred, thus breaching the pact whereby the caravans of either party are to pass in peace, and which Saladin has abided by. The battle of Ḥiṭṭīn, which now takes place, ends in victory for the Arabs. It is also the occasion for ᶜIsā to make the acquaintance of Louisa. Reynald of Chatillon, who falls prisoner, challenges Saladin to a duel and is killed. Virginia, his widow, leaves for Europe to mobilize its aristocracy to partake of the war and thus ushers Richard the Lion-Hearted onto the scene. Louisa, who as war prisoner was given to ᶜIsā leaves, undeterred, for the Crusaders' camp. The Crusaders then take Acre, thanks to the treason of its lord. Saladin accepts the Crusaders' offer of a conference but rejects their request of unconditional surrender on the part of the Arabs. The battle of Asclon at first results in the death of many Arabs yet ends with them in a more powerful position. Richard sends messengers to Saladin offering a truce. Crusading factions opposed to the truce have the messengers killed on their way back and blame it on the Sultan. The Arab prisoners are killed, while Saladin sets his captives free. The ploy, for which the King of France is responsible, is discovered and Richard dismisses him and assumes full responsibility for the war. When ᶜIsā attempts to cross into Crusader territory to obtain ammunition, he is wounded, taken captive and treated by

appearance in Dante:

> Not much more than 100 years later Dante located Saladin in the First Circle of Hell, the Limbo where virtuous Pagans dwell. Saladin is here because of his moral stature, a man who chose to remain outside Christianity yet whose life exemplified the Christian virtues. [28]

Dante, it seems, experienced the same ambivalence towards Saladin that Chahine displays when he often presents his hero in evangelical terms.

Saladin's significance resides not only in the historical panorama it provides but also in its palimpsest-like secondary sign-system, as seen in its potent two-fold sets of symbols: twelfth century Crusade versus twentieth century Palistinian issue, Saladin versus Nasser, colonialist mechanisms versus the individual. In spite of Chahine's ambivalence, in spite of the "dated" quality of some of the messages of the film, one cannot help but feel grateful to its "auteur" for having given us one of the very few historical epic films in our national cinema and the only one of its calibre.

NOTES :

1 The biographical entry on Youssef Chahine in *The International Dictionary of Films and Filmmakers* is as follows: "Chahine,Youssef. (also spelled 'Shahin'). Egyptian. Born in Alexandria, 25 January 1926. Educated at Victoria College; year at Alexandria University; studied acting 2 years at Pasadena Playhouse, California. Career: 1948 - returns to Egypt after Studying at Pasadena Playhouse; works with Italian documentarist Gianni Vernuccio and continues to study acting; introduced to film production by Alvisi Orfanelli, "pioneer of Egyptian cinema"; 1953 - discovers actor Omar Sherif, who debuts in *Struggle in the Valley;* 1963 - makes 1st Egyptian epic *Saladin* as sign of admiration for Egyptian President Nasser; 1965-67 - voluntry exile in Libya because of conflict with government cinema authorities; becomes acquainted with writer Abderrahmane Sherkawi whose novel *La Terre* he later films; 1972- directs 1st Egyptian-Algerian co-production, *Le Moineau*; subsequent films also coproductions with Algeria; mid-1970's - suffers heart attack leading to reevaluation of career, begins work on autobiographical *Alexandria... Why* ? Recipient: Special Jury Prize, Berlin Festival, for *Alexandria... Why ?*, 1979.
Films (as director): 1950 - *Baba Amine* (*Father Amine*); 1951 - *Ibn el Nil*

comprised -- on the part of leaders and kings -- the temptation of etching their names on the scroll of history, as it were, of being immortalized. Examples of kings, dukes and knights of this brand permeate the film. In fact, Saladin himself, in a conversation with Richard the Lion-Hearted, hints that the motive of the latter is to achieve glory. [26] This is in answer to Richard's claim that Jerusalem should be under the dominion of Christendom as the Pope in Rome wills it to be so and as the elderly in Europe await such news.

Richard's claim about the Pope is, needless to say, true. For the Crusade was represented in the speeches of Popes as "the Holy War" and its knights as "the Knights of God." This claim was based, mainly, on the premise that the Holy Land was to be freed of "the infidel" and restored to Christian hands. Another factor that went into the making of the concept of the "Holy War" was that of missionary activities aimed at converting Moslems to Christianity. The epitome of this kind of Crusader is the great Christian mystic St. Francis of Assisi who joined the Fourth Crusade in Egypt. Régine Pernoud describes St. Francis' attempt at converting al- Kamil (the Ayyūbid Sultan who presided over Egypt, Palestine and Syria) to Christianity and the Saint's extreme humility and altruism in going to meet the king unarmed. Although al-Kamil was not converted, St. Francis won his admiration completely. [27]

It remains to be said that while some Crusaders of the pious order set out on pilgrimage to the Holy Land in good faith, they may have experienced doubt through the very fact of being exposed to others of the mercenary brand, like the Templars, or the egotistic ones like Frederick II. A case in point is the knight in *The Seventh Seal* who, after his experiences in the Holy Land, goes through a religious crisis and thereon is doomed to journey on another kind of pilgrimage, an internal one -- a quest in the soul. He sets out, metaphorically, on a Crusade for knowledge ended only by (personified) Death's intervention.The Crusades have, thus, become an archetype of quest -- furthermore, an unfulfilled quest.

Whatever stance one adopts towards the Crusades, they were undoubtedly a violently fecund period of cultural interaction between East and West. The cultural richness that the contact fostered is illustrated by the fascinating fact that Saladin makes an

with great hardships."[23]

It can be said, though, that pilgrimage may have developed -- unconsciously -- into a status symbol. If this interpretation seems cynical, the cynicism is certainly not foreign to a certain category of Crusaders namely the Templars who turned these pilgrimages to profit:

> The Templars played a prominant role in supervising and facilitating pilgrim traffic. In fact, the Templars became the great banking agency whose branches in the European capitals, in Jerusalem, and in the majority of Eastern centres handled all manner of exchange transactions with enormous profits from the pilgrim service.[24]

In their material ambitions, the Templars were not unique. Not only did the pilgrims afford a certain category of Crusaders a considerable source of income but the Western presence in Palestine guaranteed a route for commerce with the Middle East (as a market) and in its capacity as a foothold for trade with countries further on. Thus,

> Goods from all directions poured into the marts of Constantinople. Silk and porcelain from China, jewels and spices from India, rugs and tapestries from Persia, and pearls from the Gulf, ivory and ebony from Africa, textiles and grains from Egypt...[25]

The dazzling list goes on, recalling to mind that scene in *Saladin* where Virginia tries to entice the King of France to comply with a plot of hers by throwing open a casket of, supposedly magnificent, jewels of the East. The jewels in the film, however, are of the cheap kind sold to tourists in Cairo today. Chahine should not have neglected this aspect of mise-en-scene as he did, too, with the costumes -- though admittedly this is excusable when one considers the exhorbitant budgets required for the production of an epic film and the limitations therein involved for Third World producers.

Temporal profit to be gained through the Crusades was, furthermore, not restricted to material possessions. It also

murdering the captives and going on with the truce? All this further testifies to Chahine's ambivalence.[18]

However, if Richard was not "the good albeit weak" creature whom Chahine presents in order to enhance the image of Saladin as a "king who is noble to his finger-tips," this does not mean that all the Crusaders were like those in Richard's entourage: bloodthirsty, mercenary and lecherous.

What one misses in *Saladin* (though its absence is justifiable in terms of the film's objectives) is a full picture of the various types of Crusaders. Granted, two types were represented: the corrupt and mercenary as well as the genuine but weak. There is also a very tentative and perfunctury attempt at illustrating the different prototypes; this is when Saladin, while surveying some Frankish captives in his camp, becomes acquainted with them. They are a mercenary soldier, a smith, a knight Templar and a peasant who came to Palestine with the Crusaders as a pilgrim. This scene is like an incomplete miniature freize of Crusader figures.

Before trying to complete the picture, however, it is important to point out that the criterion according to which the Crusaders will be divided is that of "motive," or *raison d'être,* in the Holy Land.

According to the Egyptian historian Aziz S. Atiya, "[a] medieval interpretation of the Crusade is that it was a pilgrimage... conducted for the remission of sins... mass pilgrimage in which the participants were fully armed for offensive and defensive purposes was... a Crusade."[19] For, Pope Urban II -- whose propagandist speech was the mobilizing force behind the First Crusade -- promised those who would go on pilgrimage remission of sins.[20] And if "praesentia" (i.e.: "the physical presence of the holy") [21] was such a potent ingredient in early medieval piety as we are informed by Peter Brown, would not the experience of pilgrimage encompass the ultimate Christian Holy of Holies, Jerusalem: the birthplace of Christ and the city of the Holy Sepulchre? Moreover, "it was held that the relics venerated by pilgrims often performed miracles of healing." [22] It could be argued, too, that the pilgrims were not unaware of a temporal dimension of enlightenment in their pilgrimages, namely that of travel; "pilgrimage was also an attractive occasion for those who loved adventure at a time when travelling was beset

> more than had the Sultan [Saladin] four years earlier, when the Frankish cities were falling into his hands one after another. The only difference was that when Saladin wanted to avoid being burdened with prisoners, he released them, whereas Richard preferred to have them killed.[16]

In the film, however, Richard's massacre of the prisoners is a mistake he makes thanks to the treachery of his own entourage who kill his messengers to Saladin and blame it on the Sultan.

Thus, Richard's moral darkness is made lighter by Chahine so that he enters a grey zone where he becomes, supposedly, the one and only Crusader who is there in good faith and who does not intend to turn the enterprise into profit or fame but is simply weak and hardly capable of curbing the corrupt ambitions of the rest of the Franks. Saladin, in Chahine's hands, undergoes a similar change.

The aura of chivalry and heroism that ever surrounds the name of Saladin (even prior to the film) is to a large extent merited by the Sultan. Both Arab and Western sources bear testimony to his tolerance and magnanimity. An episode in the film that illustrates this and is based on fact is that of the Frankish mother whose daughter has been abducted by Muslim soldiers. When Saladin hears the mother's complaint, he immediately has the daughter brought back.[17] History books abound in similar anecdotes illustrating Saladin's firm sense of honour.

Yet, hidden beneath this aura of legendry heroism based on fact, is a certain streak of fanaticism in Saladin. This streak is epitomized by Saladin's complying with his master, Nūr al-Dīn, in his desire to wipe out the Shiʿi sect from Egypt (a legacy from the Fatimid dynasty) and replace it by Sunni Islam. Naturally, considering the aim of the film, this streak in the Sultan is screened out and only his noble deeds are highlighted and glorified. What is very paradoxical and amusing is that Chahine in his glorification of Saladin renders the latter "*plus royaliste que le roi.*" For, Saladin's "goodness" is of an essentially Christian order. Does he not heal Richard back to life thus demonstrating the precept "Love thy enemy as thyself"? Also, does he not display great forgiveness in accepting Richard's apology for

First, in this propagandist film, Chahine probably had the average viewer very much in mind. Thus, it became necessary to introduce an element of sensationalism (another instance of which is the cliched appearance of the belly dancer) to retain the attention of the hypothetical, notoriously sleepy, average viewer who may start losing interest in the film if it restricts itself to dry history.[14] The romance also fulfills the convention of the "happy ending" in parallel to the political one. Therefore, the reunited lovers -- through association -- commend the political triumphal ending even further. This motive could have been fulfilled adequately had ᶜIsā been a Muslim (as was his historical original). ᶜIsā's being a Christian draws one's attention to the complexity of Chahine's vision.

Having to represent the colonizing power of the West in the form of the Crusaders, Chahine could have been concerned about compromising his artistic and ideological integrity by presenting Crusader versus Arab in terms of black versus white respectively, thus making bland racist statements.[15] It may be that Chahine contrived this romance in order "to wash his hands" of this weakness by portraying a marriage of "true minds" or of "true faiths." For Louisa is genuinely committed to the Christian ideology of the Crusaders (read: not all Crusaders are mercenary) and ᶜIsā is an Arab Christian (read: the Muslims are so tolerant and their cause is so just that ᶜIsā favours them). One cannot help arguing that Chahine, nevertheless, defeated his own purpose as the couple stand out as being too blatantly allegorical in the context of an otherwise realistic, albeit subtly symbolic, film.

That Chahine was concerned about falling into the all-too-inviting trap of crude contrasts and generalizations is further substantiated when one analyzes the Saladin/Richard dichotomy. In the context of a prolonged war (i.e.: protagonist versus antagonist) a blatant black/white contrast could have come readily to any other, lesser director. And, what would have been easier than to whiten the face of the hero Saladin (whose image Chahine is glorifying) by blackening that of his adversary Richard the Lion-Hearted? Nor would Richard's moral darkness have been untrue historically:

> ... the Englishman [Richard] was pressed for time... he had no intention of bothering about captives, any

well as Chahine's essential ambivalence.

Although at first sight the story strikes one as being contrived, some of its strands have a historical basis. Surprisingly enough, there was a swimmer by the name of ᶜIsā (the Arabic Islamic rendition of Jesus -- the name thus applicable to both Muslims and Christians) only he was a Muslim. As Baha' al-Dīn (Saladin's companion and biographer) tells us:

> There was a Muslim swimmer by the name of ᶜIsā who used to dive under enemy ships at night and come up on the other side, where the besieged soldiers [of Acre] awaited him... One night he had dived down... [and] was caught and killed.[10]

As for Louisa, though history records no one by that name, her presence (and for that matter that of other women in the Crusades entourage) as well as her stylized appearance in Florence Nightingale guise (she is from the order of Hospitalliers) are historically feasible. Régine Pernoud dedicates a whole chapter in *Les Hommes de la Croisade* to Crusading women overseas, describing their different roles and dealing briefly with their nursing activities.[11] Pernoud also expounds on mixed marriages.[12] We learn, from Baha' al-Dīn, about a potential royal mixed marriage (that never materialized) between Saladin's brother al-ᶜAdil and Richard the Lion-Hearted's sister:

> Al-ᶜAdil sent for me, to inform me of the results of his latest contacts. According to the agreement being proposed, al-ᶜAdil would marry the sister of the King of England ... The couple would reside in Jerusalem... the accursed Englishman then told him [al-ᶜAdil who had, by then, conveyed his own and Saladin's consent] that his sister ... had sworn she would never give herself to a Muslim! [13]

One can conclude, therefore, that, historically, the romance is not as contrived as it seems -- composed as it is like a mosaic from various extant parts. This sub-plot, however, remains unpalpable for its obvious sentimental sensationalism. Yet, what could have induced Chahine to introduce such a story in the film?

His motives, it would seem, are complex and equivocal.

horseback -- cavalier-like -- against an Arab landscape, raising up thanksgiving prayers to God. The title *al-Nāṣir Ṣalāḥ al-Dīn* seals not only the shot but also the impression that this is the apotheosis of the Arab political hero of the epic. Thus far, cinema-scope has stood Chahine in good stead.

Between the beginning and the end of the film, however, two factors cause one to suspect Chahine's ambivalence towards cinema-scope. There are times when Chahine the artist seems to be fighting against the confines of the method of his own choice, cinema-scope (dictated, presumably, by the propagandist epic subject matter of the film) and attempts to break out from its rigid regimented portrayal of war, through mob-scenes, into a more aesthetic and, thus, humanizing element.

Twice at least in the film, scenes of massacre are portrayed through "index" and "icon." When Reynald of Chatillon has the pilgrims massacred and their caravan plundered, the shots alternate between a portrayal of the, as it were, actual (and akin to documentary) massacre and a complex, purely metaphorical composition. A white sheet of cloth (index of Arab pilgrims) superseded by a sword (index of Crusaders) becoming progressively more stained with blood (index of massacre) renders the scene more artistic and, consequently, more moving. Yet another example is when the camera alternnates between a shot of the battle at Acre with the soldiers locked in combat and another of the waves breaking.

The other element that makes one sense Chahine's ambivalence towards cinema-scope is the close-ups. In order to convey something of the inner turmoil of the characters, Chahine resorts to close-ups of Saladin and Richard the Lion-Hearted. Such close-ups have an unstudied air to them since the screen is often empty or contains something as blatant as a palm tree or a camel. The emptiness, in itself, need not be a weakness but can be deliberate and motivated as in *The Passion of Joan of Arc*. What renders the emptiness in Chahine's close-ups a weakness is its lack of motivation. The humanizing function of the close-ups is, thus, only half achieved, unfinished and ambivalent.

Chahine's ambivalent attempt at humanizing his epic material brings us to a question of cardinal importance, namely the ᶜIsā/Louisa romance. An analysis of this sub-plot would yield understanding of the degree of historical veracity of the film, as

men, though the two tips of the crescent are usually facing the lower part of the rectangular screen, as if visually and, by extension, ideologically including and embracing the viewer. Yet another aesthetic function of such crescent-like compositions is to redeem the elongated shots of cinema-scope from their rigid rectangularity.

The choice of cinema-scope for *Saladin* is a very controversial issue in terms of its function and how far it succeeds in fulfilling it -- revealing Chahine's ambivalence. The sight of the screen in the case of cinema-scope, by virtue of its elongation and its flattening out, jostles the viewer accustomed to non-scope productions. This jostling or awakening of the viewer's perceptions from their everyday dull state to focus more on the medium in order to better decipher the message of the director is an approach typical of Chahine as auteur. We know that in *Saladin*, Chahine was involved in making a propagandist historical epic film. The rectangular elongation of the frame achieves the effect of stating that here is a film concerned with matters of hyper-real, almost allegorical significance. Quite often, the composition of the frame encompasses multitudes, either stationary (while the leader of either party, in a corner of the frame, gives his orders) or in motion during battle scenes. Throughout, one gets the sense of viewing figures on a frieze with all that this connotes in terms of the heroic, the grandiose, the Homeric in "scope." This is precisely the impression one is meant to get from a historical epic film.

Nevertheless, the film's target of bringing out the hero who leads these multitudes (*al-Nāṣir Ṣalāḥ al-Dīn*) is only half the time successfully achieved through cinema-scope. An instance of very crafty employment of the technique comes towards the beginning of the film. On the horizontal level, one sees the multitudes rushing off to war (nicely accomodated by the vastness of the frame) with Saladin's impassive face, on the vertical level, superimposed on the shot. The effect is so grandiose and stylized that Saladin is not only established as the hero but is almost transmuted into an emblem of the hero, its very quintessence. Chahine rounds up the film by giving a variation on the theme at the very end. After one has witnessed the final victory over the Crusader and the latter's exodus (in the form of Richard the Lion-Hearted), the film ends on a shot of Saladin on

It is shared knowledge that the cross is an "index" of Christianity as it is associated with the crucifixion of Christ.[9] It is thus that one identifies a Church, for example, (though architecturally it may not be so different from any other building in the street) through the presence of the cross above the building. Thus far, we are in the realm of a primary sign system. In Carl Dreyer's *The Passion of Joan of Arc* (1928), the motif of the cross -- which is quite often prominent in shots where Joan appears -- acquires a secondary significance. It thus serves the simple function of identifying her as a Christian; yet, it also adds the level of martyrdom, as it were, stating: "this is Joan's crucifixion, her passion, this is the *Via Dolorosa* that will lead her to her saintliness."

In *Saladin*, the index of the cross not only serves the function of pointing out that Richard and his entourage are Crusaders (let alone Christians), but its colour and position also bespeak their nationalities and order. Furthermore, the message that they are Crusaders -- different versions of the cross being wrought on their garments -- is not an end in itself, as in the case of the knight in Bergman's *Seventh Seal* (1956). Within this context, it serves to single them out as "the other," "the adversary," "the antagonist."

This is not to say that Chahine's use of the cross motif is crude. The motif reappears in connection with 'Isa when he finds Louisa's cross in the sand after the battle of Ḥiṭṭīn. From then on he dons her cross. The cross on his chest not only shows that he is Christian (minus the implications of Crusader and adversary), but also, through association with its former owner, it signifies the emotional attachment. It becomes clear that Chahine, with a modernist's secular vision, is bent on marking the nuance between Christian and adversary within the film's medieval world-view. Of interest here is the fact that the crescent does not make such a marked appearance and is present in a more subtle manner. True, our first tangible glimpse of it is on the flags of the pilgrims. The viewer's eye, is caught by the emblem of the cresent in its original context; thus the crescent is secularized and becomes associated with a military and political dimension.

When Saladin signals the battle of Ḥiṭṭīn, his army is arrayed behind him in crescent-like order. This crescent composition is often the one in which we see Saladin with his

The hawk of Quraish (the prophet Muhammad's tribe) was, moreover, emblematic of President Nasser's regime. It also served as the emblem of unified Egypt and Syria.

The uneasy choice of the word emblematic can be clarified by the fact that, though the eagle is a visual pictorial sign, it stands in an uneasy position between "index" and "icon." For, if it is iconic of the hero (Saladin/Nasser) in that it resembles him in qualities inherent in both, the resemblance is not visual (as between a person and his/her portrait). That it is indexical is not totally true either. So it is only Lotman's term (borrowed from Peirce) "iconic" that is large enough to embrace the semiotically ambiguous position of the emblem. Peirce, however, was aware that signs overlapped: "the great merit of Peirce's analysis of signs is that he did not see the different aspects as mutually exclusive... it is only by considering the interaction of the three different dimensions of the cinema that we can understand its effect."[8]

This "interaction" between the three different dimensions brings us back to the dimension of verbal language which is employed subtly by Chahine. Although the verbal "conventional" sign or "symbol" is generally considered "unmotivated," Chahine's alternation between the two registers of Arabic, colloquial and classical, is motivated.

In scenes of intimacy between Louisa and ᶜIsā, the couple occasionally lapse into colloquial Arabic. When Virginia is enticing the Lord of Acre to comply with a conspiracy of her own making, she employs a blend of classical and colloquial Arabic. Thus, one of the functions of colloquial Arabic in *Saladin* is to "communicate" -- apart from the actual words -- a sense of urgency and an emotionally charged atmosphere. Likewise, the use of classical Arabic in encounters between Saladin and any of the Crusaders has a specific function. Not only does the register here show the official nature of the encounter, it also points out the difference in language and substitutes the historically inevitable but cinematically awkward presence of an interpreter.

The ability to set a marker on or motivate a sign that would otherwise be unmotivated is peculiar to art (in this case cinema) where a secondary sign system emerges, palimpsest-like. The full implications of this are brought home when one contemplates a motif of cardinal importance in the film, namely that of the cross.

"iconic" signs.[3] On the level of conventional language, almost from the very beginning, the film "establishes" the hero and, therefore, the link between the historical and the contemporary through its Arabic title: "*al-Nāṣir Ṣalaḥ al-Dīn*" Thus, the title given Saladin: "*al-Nāṣir* " (i.e. : he who brings victory) echoes the name of the Egyptian president at that time (generally spelt "Nasser").

Still on the level of conventional language, less "spelt-out" though equally direct, are two statements frequently reiterated in the exact phraseology of our times. At least twice in the film -- once by ᶜIsā al-ᶜAwām and another time by Saladin himself -- we hear the renowned cliched slogan of democratic republican Egypt approximately translateable as "Religion is for God, the Nation for all."[4] Another statement that has a very cliched modern ring to it can be rendered more or less as "There can be no victory without unity [i.e. : between the Arabs]" which Saladin is made to say on several occasions. And for that matter, do not the discussions and negotiations center on the issue of the legitimacy/illegitimacy of the West claiming Palestine on religious premises? So much for "conventional" signs in Lotman's terminology or "symbols" in Peirce's.[5]

"The aesthetic richness of the cinema," as Wollen sees it, "springs from the fact that it comprises all three dimensions of the sign: 'indexical,' 'iconic' and 'symbolic'."[6] Chahine's juxtaposition of historical and contemporary reaches its visual culmination in the very motivated use of the emblem of the eagle. Towards the end of the film and during a private interview between Richard the Lion-Hearted and Saladin that takes place in the latter's chamber, when the former is finally admitting that Jerusalem is a lost cause, the shot encompasses the emblem of the eagle hanging on the wall and towering high above the heads of the two men and casting a shadow over Richard. According to Cirlot in his *Dictionary of Symbols*,

> It [the eagle] is... characterized by its daring flight, its speed, its close association with thunder and fire. It signifies, therefore, the "rhythm" of heroic nobility. From the Far East to Northern Europe, the Eagle is the Bird associated with the gods of power and war... In all Oriental art it is often shown fighting.[7]

The Signs of *Saladin*: A Modern Cinematic Rendition of Medieval Heroism

Hala Halim

Produced in 1963, Youssef Chahine's historical epic film *Saladin* -- dealing as it does with the Third Crusade from an Arab point of view -- is of great interest in many respects. For, not only does the portrayal of such a crucial stage in the relationship between East and West at the time of the Crusades merit attention in its own right, but furthermore it demands even closer attention on the strength of the film's (consciously "marked") contemporary political implications which shed light on some of the outstanding Egyptian director's qualities as "auteur."[1]

The crucial timing of *Saladin* is clearly understood if one contemplates the year of its production. 1963: a year during Nasser's regime; a year that comes after 1948 and 1956 with their harrassing and dangerous events; a year , moreover, that follows the unity between Egypt and Syria (1958) and its dissolution (1961). 1963 is, therefore, a year when it is timely -- if not imperative -- to launch a propagandist film making the statements *Saladin* makes about a powerful Arab political leader who, by uniting the forces of the Arabs (and Saladin unites Egypt and Syria specifically), manages to achieve a difficult victory over the dangerous colonizing forces of the West in Palestine. What other more appropriate historical parallel could there be than the Third Crusade with its events that have become so much a part of shared knowledge [2] that they leave scope for a film director to superimpose, through the sign system of his own medium, contemporary political allusions?

That the film is to be regarded as a palimpsest where the historical epic is, in itself, a screen on which messages of contemporary political implications are projected is a point painstakingly made by Chahine through "conventional" as well as

12 John Edward Mercer, *Alchemy, Its Science and Romance* (London: The Macmillan Company, 1921) 133.
13 Quoted by John Edward Mercer, 75.
14 Quoted by John Holmyard, 158.
15 Quoted by John Edward Mercer, 150.
16 A. J. Penerty, *Dictionnaire Mytho-Hermétique* (Paris: 1787) VI-XXI.
17 John Read, 133.
18 Quoted by John Maxson Stillman, *The Story of Alchemy and Early Chemistry* (New York : Dover Publications, 1960) 171.
19 J. Edward Mercer, 151.
20 Quoted by J . Edward Mercer, 146 .
21 Eric John Holmyard, 163.
22 John Read, 133.
23 John Edward Mercer, 105-106.
24 John Read, 133.
25 Roger Bacon, *Opus Tertium*, ed. by J.S. Brewer (London: 1853) 41.
26 John Edward Mercer, 106.
27 Malcolm Browne, "Alchemy: Clues to Chemistry", *International Herald Tibune*, (April 12, 1990) 8.

It may therefore be concluded that broadly speaking the medieval alchemists formulated hypotheses and strove to bring facts into harmony with them. In other words, the alchemist tried through "experimentation" to ascertain the truth of an a priori conclusion: be it the Philosopher's Stone, the animism of metals or the unity of all matter. This is certainly, as discussed here, suggested by many of the allegorical alchemical representations and literary texts, developed in medieval times. Implicit in these texts, however, is a certain amount, of scientific lore arrived at through pure rational and scientific speculations. Had this not been the case, could great scientists like Sir Isaac Newton indulge in alchemical activities in an attempt ". . . to discern the activity of God in all of nature ... "[27] ?

NOTES:

1 Quoted by Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible* (New York: Harper and Row, 1971) 123.
2 Radioactivity refers to the spontaneous change of certain atomic nuclei into other kinds of atomic nuclei. During this change, the nucleus emits energy in the form of particles or gamma rays which are similar to X rays. The emitted energy is thus a form of radiation.
3 Lawrence Badash, "How the Newer Alchemy Was Received," *Scientific American*, vol. 215, No. 2 (August 1966) 91.
4 According to the "Hermetic view," man can share in divinity and is therefore at least potentially in constant communion with God. The notion of mystical ascent to the good acts as a unifying theme in "Hermetism."
5 Greek philosophers evolved a number of theories on the composition of matter based on the system developed by Aristotle. According to Aristotle, all material objects were to be found in the four elements: earth (cold and dryness), water (cold and moisture), air (heat and moisture), and fire (heat and dryness). By altering the proportions of their qualities, it was believed that these elements could be changed or "transmuted" into one another.
6 Henry M. Leicester, "Alchemy," *The Encyclopedia Americana*, vol. I (Connecticut: Grolier Incorporated, 1982) 510.
7 The word "Elixir" originates probably from an Arabic word meaning, to "break open." This may refer here to "breaking into" or penetrating the secrets.
8 The word Stone must not be taken in its literal sense, but as equivalent to the more abstract term "substratum" as something that supports or underlies.
9 Quoted by John Read, *Prelude to Chemistry* (New York: The Macmillan Company, 1937) 129.
10 Eric John Holmyard, *Alchemy* (Baltimore: Penguin Books Inc., 1968) 15.
11 John Read, 128.

metals and inorganic substances were endowed with life in a manner akin to that given to living organisms. The notions of "growth" of metals and their dying and reviving as discussed earlier, naturally ensued.

These beliefs leading to the various allegorical representations can again be shown to stem from a certain degree of rational thinking. This is well demonstrated by Mercer in the following analysis:

> ... Consider how puzzling must have been such an experiment as this. They would take a metal, say lead and calcinate it in the air. They watched it lose its well known appearance and change into a powdery kind of cinder. Assuming as they did, that the metal had a life of its own, what was more natural than to say that it had died. It was in the condition which they imagined a seed would be that had died in the ground. They then reheated this cinder in a crucible along with some grains of wheat. They watched the metal taking on again its wonted characteristics and resuming its original state. Again the natural conclusion was to suppose that the life in the grain had brought about a 'resurrection' of the metal? We, of course know that it was the carbon in the wheat which took from the lead the oxygen it had combined with in the first calcining. But they had nothing to guide them to such an explanation, and should not, therefore, be charged with folly for arguing as they did... .[26]

Such conclusions, although erroneous, are certainly self consistent .

Similarly, the ideas of fire as a transmuting agent came from the observation of its effect on mercury. The latter lost its gleam, mobility and colour and changed to a light red powder under the action of fire. Since medieval alchemists knew nothing about the processes of oxidation by air, fire seemed to be responsible for the metamorphosis. It was therefore natural to hypothesise that fire might also transform brass into Gold. Such a claim again stems from self-consistent reasoning and had a scientific connotation which cannot be dismissed.

confirmed the hypothesis, the generalized "theory" of transmutation could be comfortably formulated. We are certainly witnessing here a modern scientific mode of enquiry entailing:

a. Observations through experiments:
(heating and converting to lead)
b. The formulation of a hypothesis:
(that further heating would ennoble the metals more)
c. The checking by more experiments:
(more heat led to the transformation of lead into silver) ... and finally
d. The formulation of a generalized theory:
(that of transmutation)

The process of an inductive mode of thinking is certainly evident. The source of error in the alchemists' conclusion, however, was of course due to the imperfection of the mode of analysis.

Such imperfect analysis induced Robert Boyle (1627-1691: renowned chemist and alchemist) a few centuries later to believe in the "transmutation" of metals. Boyle dissolved some gold in a "royal water" containing chloride of antimony. To his surprise, a considerable amount of silver was produced. He did not know that the chloride contained copious amounts of silver and thus was tempted to believe in a reversed transmutation of gold into silver.

Dedicated alchemists were therefore frequently misled into thinking that they had succeeded in effecting a transmutation totally oblivious to how poorly equipped they were for an effective analysis of the starting materials.

The famous medieval alchemist, Roger Bacon (1214-1294), defined alchemy as "... the science of the generation of things from elements ... ;" he held that "... various kinds of substances can be built out of simpler ones ... ."[25] This sounds like our modern notion of the formation of chemical substances, however Bacon's understanding of the word "generation" had an animistic connotation suggesting that

given chemical operation a rather difficult task. It is generally believed though, that the contribution of alchemists to the natural sciences was only an indirect one and that a vast gulf remains between the rational empiricism of present-day Newtonian Science and the magical enigmas of Alchemy. Present-day scientists often perceive alchemists as "Experimenters" as opposed to "Rational thinkers."

Although this is true to a great extent, one must nevertheless exercise a certain degree of caution before concluding that the approach of medieval alchemists, in particular, or of alchemy, in general, was entirely operational or spiritual in nature, totally devoid of any kind of rational speculations.

In what follows we shall argue that although "alchemical reasoning" (based on the two primary assumptions of the Philosopher's Stone and of the "Unity of all matter") may be described as a predominantly deductive mode of thinking, it can nevertheless be demonstrated that a number of allegorical representations and concepts (relating to the Philosopher's Stone) incorporate a purely inductive mode of thinking characteristic of modern scientific inquiry.

Conclusions reached through a deductive approach, although often erroneous, amply demonstrate that a process of inductive reasoning was employed.

Indeed, one of the primary alchemical processes in the "Great Work" was that of the calcination of a metal or heating in air. Such an operation seems to have played an initiating role in the formulation of the alchemists' primary assumption of the transmutation of base metals into gold. As suggested by the "Liber Sacerdotum" translated into Latin from Arabic, "Galena" an ore of lead (in the form of lead sulphide) upon heating loses its sulphur and is converted to lead. The latter being more fusible and malleable than lead sulphide, suggested that through the process of heating, the lead sulphide had acquired superior qualities. As a result of such an observation, the alchemist as experimentalist made the "hypothesis" that more heating would ennoble further the lead ultimately converting it into silver and gold. Since Galena is generally known to contain significant amounts of silver, further heating effectively caused the separation of silver. Since the experimental checking further

the "balneum regis" or bath of the "King." The picture shows also the "Resurrected King" and the "calcined" wolf. The concepts of "death" and "resurrection" become evident here.

As for the "Great Work," gold would be purified as above, silver by cupellation (heating in an open porous vessel) and quicksilver by distillation-dissolution of the gold in aqua regia (Hydrochloric and Nitric acid) and of the silver in aqua fortis (Nitric acid). This would then lead to the proximate materials, the Philosopher's Sulphur and Mercury, which when mixed in the Philosopher's Egg and subjected to a variety of processes would ultimately result in the most magnificent of products: the Philosopher's Stone.

* * * * *

Having dwelt at length upon the fascinating linkage between alchemical beliefs and practices underlying the medieval world view, it is now perhaps necessary to examine the role alchemists played in relation to the progress of natural sciences, for it is in fact undeniable that theirs was a significant contribution. Medieval alchemists stumbled on experimental techniques and chemical properties which are consonant with modern chemistry. Their allegorical expressions reflecting an unbridled alchemical imagination were often intermingled with sound chemical knowledge.

Indeed, as this article has argued, alchemy should not be dismissed as merely ridiculous superstition and charlatanism. One of the important contributions of medieval and of the earlier Arabic alchemy was the accumulated experience of many centuries of trying all possible combinations of known substances. In order to know whether or not the Philosopher's Stone truly existed, it was indispensable that every accessible substance should be closely examined. It was also crucial to identify those substances which do interact and those which do not. Through the slow and methodical recording of the recipes of substances that do interact, the path was laid for chemistry to emerge as an organized rational science.

Since in the medieval world view, mystical theology, alchemy and practical chemistry were inextricably interwoven, this of course made the identification of symbolism related to a

More allegorical descriptions abound in medieval literature and representations amongst which are those comprising both "esoteric" and "exoteric" aspects of alchemy. One such symbol, the origins of which can be traced back to Ancient Egypt, is that of the serpent Ouroboros biting its tail, symbolizing immortality or the eternal cycles of world changes. This may have also meant to reflect the interrelatedness and reversibility of certain chemical transformations as in "distillation" and "condensation."

Another such allegorical illustration is that depicting the purification of gold from its alloys (Fig. 6). The grey wolf symbolizing the metal antimony is shown devouring the King (Gold).



Fig. 6: Death and Resurrection of the King.
From Maier, *Secretioris Naturae Secretorum Scrutinium Chymicum* (1687); rpt. in John Read, *Prelude to Chemistry* (New York: Macmillan, 1937) 240.

Antimony was known to alchemists as the "wolf of the metals" because it reacted with all metals except gold. Since antimony would purify molten gold, the base metals being removed in the form of a scum, it was sometimes referred to as

"Here the preparation of the Stone taken together with the process of "transmutation" itself could be regarded as the conjunction of masculine and feminine principles .... "[24]

The above allegorical representation (Fig. 4) clearly depicts the supposed relationship between the proximate materials. Here these materials represented by moon and sun are united, a union which will engender the formation of the Philosopher's Stone. The signs for Gold and Silver are also given in the representation.

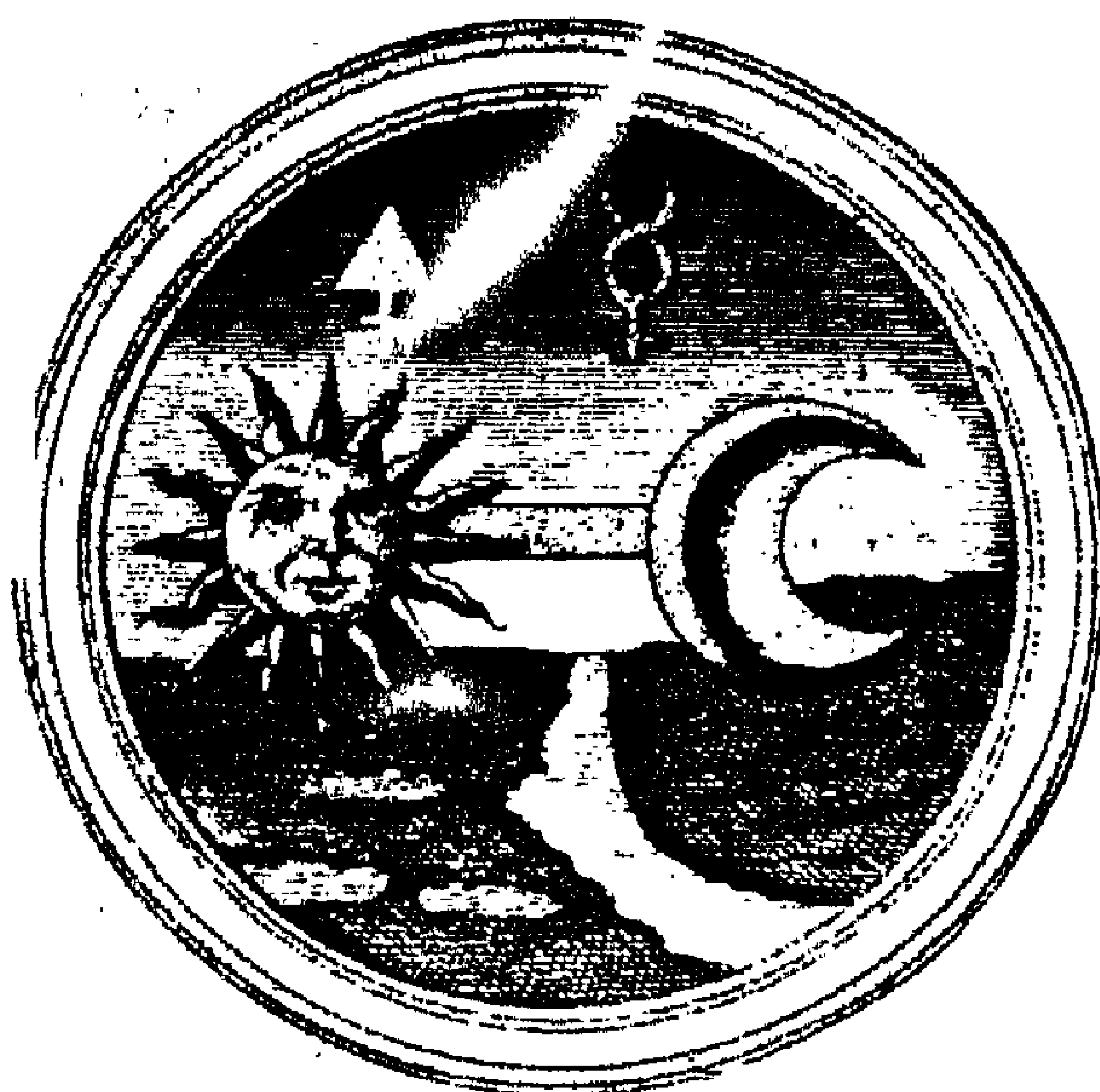
The following alchemical emblem (Fig. 5) again depicts marriage and conception. The circle around the man and the woman may be interpreted as the union of the masculine and feminine principles. The triangle stands for the three primary materials, the Philosopher's Sulphur, Mercury and Salt whereas the square stands for the four elements: Air, Water, Earth and Fire and finally the large circle may be taken as the Philosopher's Egg or alternatively the "round" universe.



Fig. 5: From a man and woman make a circle, then a square, then a triangle, finally a circle, and you will obtain the Philosopher's Stone. From Maier, *Scrutinium chymicum*, (1687); rpt. in Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible* (New York: Harper, 1971) 123.

The concepts of "Death" and "Resurrection" are quite explicit in the figure. The man on the left throws the seeds into the ground so that as mentioned by Basil Valentine himself: "...the grain and all vegetable seed, when cast into the ground, must decay before it can spring up again ... in like manner no metallic seed can develop or multiply unless the said seed ... can be reduced to a state of putrefaction ... ."[23] The crows indicate "Putrefaction" and the angels blowing the trump represent the "resuscitation" of man and metal alike.

Even "Marriage" was deemed as applicable to metals as to human beings. Indeed, the alchemical combination between the proximate materials "sulphur" and "mercury" was always perceived and expressed in terms of a union or marriage while the Sun (the Philosopher's Sulphur) and the Moon (the Philosopher's Mercury) were often referred to as the father and mother of the Philosopher's Stone. In other instances, the Philosopher's Sulphur (seed of gold) was taken to be the Philosopher's Stone itself which when mixed with a proper solvent such as the Philosopher's Mercury, would convert it totally into gold,



19. Sulphur and Mercury, Sun and Moon. (From J. C. Barchusen, *Elementa Chemiae*, Leiden, 1718)

Fig. 4: Sol (Sulphur) and Luna (Mercury).
From Barchusen, *Elementia Chemia*, (1718); rpt. in E.J. Holmyard, *Alchemy* (Baltimore: Penguin, 1957) plate 19.

Two other images, one showing a leper attached to a wheel and the other a silver chalice and three dice were symbolic of the chemical processes of coagulation and solution respectively. The final image is that of a half woman half serpent having a leprous bust and transfixing a leper with a golden lance while a leprous woman stands beneath the lance, supposedly representing the extraction of the Philosopher's Mercury.[22]

Here we have a dramatic spectacle of the "sufferings" and "death" of metals. These could subsequently be "reborn" to another mode of being and would indeed undergo transmutation.

Matter here seemed to take on the destiny of the spirit. There was no hope of it acquiring a spiritual dimension and of resurrecting to a higher order of being without prior death. Alchemists thus strived hard to give their art a "universal" and "cosmological connection."

This is also well demonstrated in the "Twelve Keys" ascribed to Basil Valentine. In his "Eighth Key" (Fig. 3) is depicted a graveyard scene which represents the preparation of the Philosopher's Stone and the purification of the baser metals.



(ii) The Eighth Key of Basil Valentine.

Fig. 3: The Eighth Key of Basil Valentine.
From Stolcius, *Viridarium Chymicum* (1624); rpt. in John Read, *Prelude to Chemistry* (New York: Macmillan, 1937) 202.

no need to die; but He died voluntarily, and rose again to make us live eternally with Him as His brethren without sin. Thus gold is without stain, fixed, glorious, and able to undergo all tests; but it dies for its imperfect and sick brethren; and soon, rising glorious, it delivers them, and colours them for life eternal; it renders them perfect in the state of pure gold. [20]

Allegories depicting the exaltation of metals in a state of sin could also be related to several processes in the Great Work. One particular symbolic illustration in the *Book of the Holy Trinity* written by an anonymous fifteenth Century German alchemist consists of five separate images (Fig. 2). The first process compared to the chemical operation of "Calcination" is represented as "... a leper hung on a golden gibbet," then "distillation" is shown as "... a leper with his hands tied behind his back and about to be decapitated by an executioner." [21]

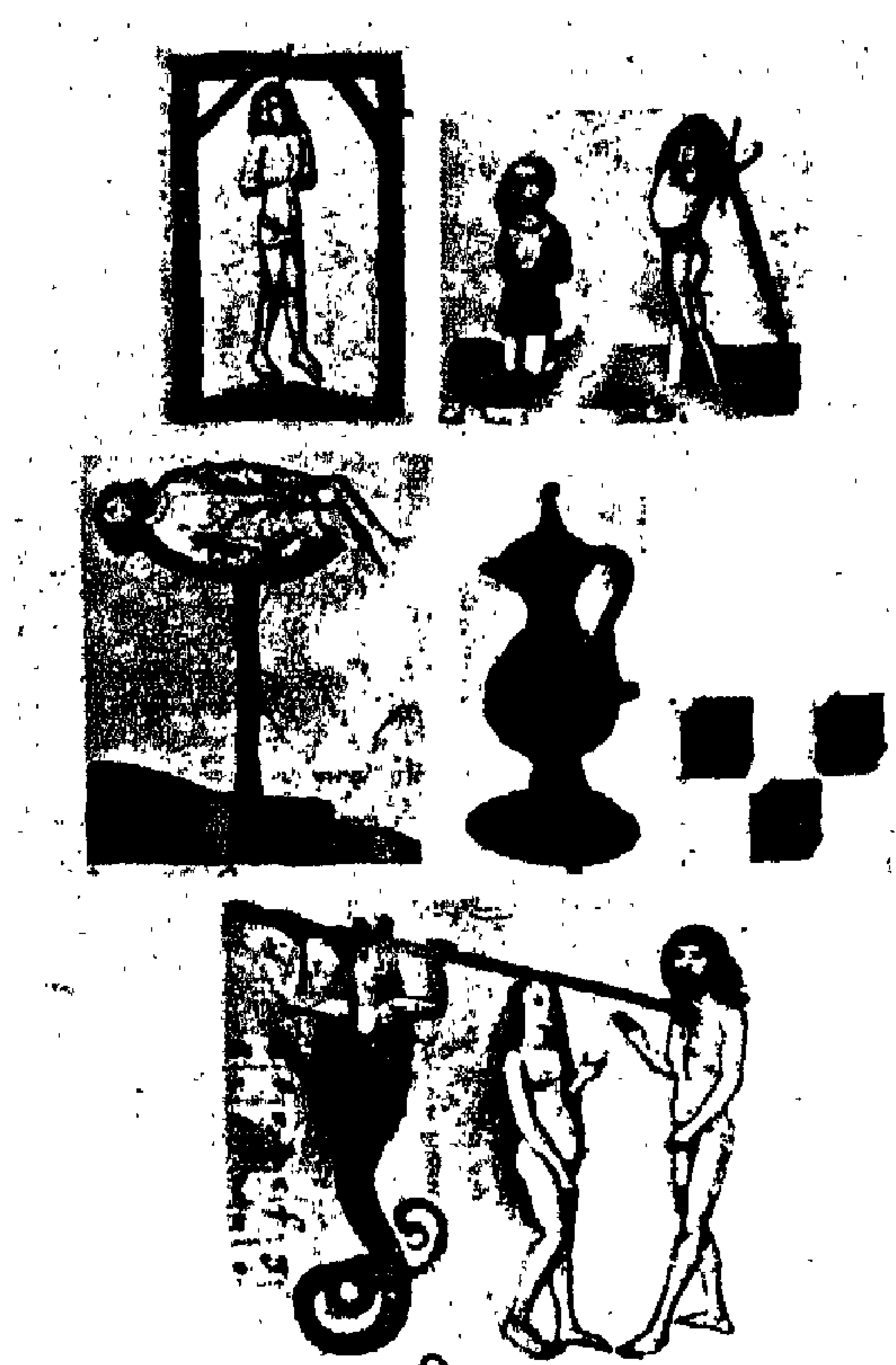


Fig.2: Symbols of Calcination, Distillation, Coagulation, and Solution, and the Extraction of the Philosophic Mercury from the Prima Materia by Means of the Philosophic Fire.
From *Codex Germanicus*, 598; rpt. in E. J. Holmyard, *Alchemy* (Baltimore: Penguin, 1957) plate 33.

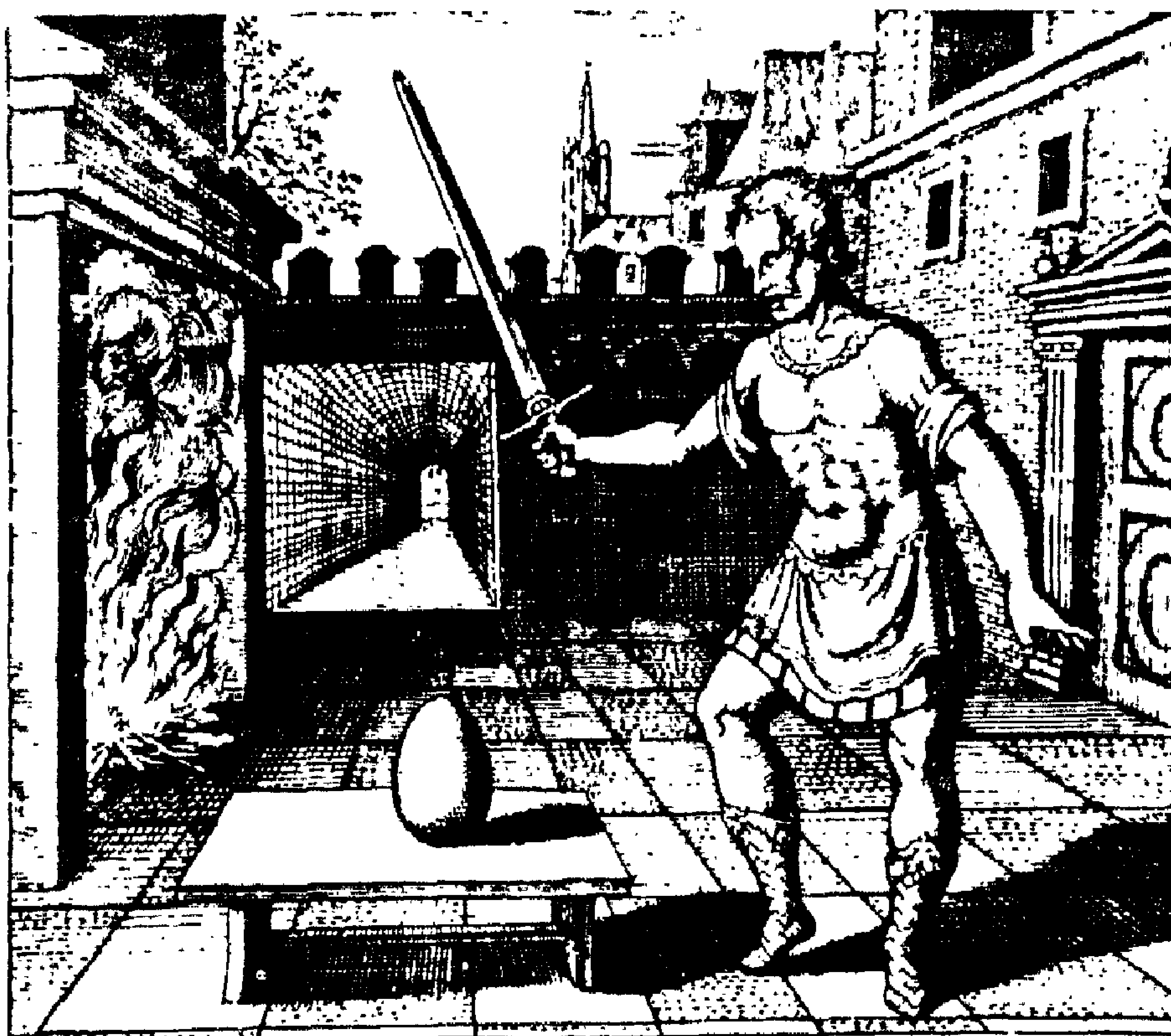


Fig. 1: The Philosopher's Egg.
From Maier, *Secretoris Naturae Secretorum Scrutinium Chymicum*, (1687); rpt. in John Read, *Prelude to Chemistry* (New York: Macmillan, 1937) 104.

Along with the identification of the birth of metals with human birth, the idea of linking the transmutation of metals to death and resurrection was equally widespread in the Middle Ages. Men or metals had to suffer and undergo torture (often by fire) before they could be revived. Torture resulted in "death" which in turn was an essential prerequisite for resurrection.

The principal idea underlying the suffering and the torture was the "Redemption" of mankind. The following passage from medieval alchemist Basil Valentine: "Allegory of the Holy Trinity and the Philosopher's Stone" illustrates this concept quite well:

> Dear Christian amateur of the blessed art, oh! how the Holy Trinity has created the Philosopher's Stone in a brilliant and marvellous manner! For God the Father is a Spirit, and He appeared, however, under the form of a man, as is told in Genesis; in the same way we ought to regard the Philosopher's Mercury as a body spirit. Of God the Father is born Jesus Christ, the Son, Who is at the same time man and God, and without sin. He had

Copper in fact would impart a green colour to the acid and thus would account for the green colour of the dragon. Another symbol for acids was usually that of lions devouring serpents, and acids would also be referred to as the "stomach of the ostrich" or the "vinegar of the mountains."[17] Fire was emblematically depicted as a sword, lance, arrow and even as scissors.

As for the preparation of the Philosopher's Stone, a series of practical operations referred to as the "Great Work," were essential. A symbol of great importance relating to such an endeavor was that of the Philosopher's Egg emphasizing the generating power of the Stone in addition to its role as a transmuting substance. The egg, suggestive of life, referred to the principle of fecundity: that which is necessary to trigger a development process leading to the genesis of the perfect "metal" or "man." Earlier Greek alchemists had already held such ideas as is explicit in the following description of the egg:

> ... It has been said that the egg is composed of four elements, because it is the image of the world and contains in itself the four elements ...
>
> The egg has been called the seed and its shell the skin, its white and its yellow the flesh, its oily part, the Soul, its aqueous part the breath or the air... [18]

Medieval alchemists embraced the same beliefs and resorted to several allegorical representations which undoubtedly refer to the consummation of the Great Work. The egg, as symbol of the round universe " ... could bring men into touch with the soul of the world and enable them to hold communion with spiritual beings... ."[19] The whole processes of the Great Work were thus to be carried in the Philosopher's Egg often referred to as the Hermetic vase (Fig. 1). Even the shape of the vessel used in the practical operations of the Great Work was assumed to have a mystical influence on the nature of the product. The Philosopher's Egg was often depicted with an enclosed serpent, or alternatively as englobing dragons or lions symbolizing the "Mercurial liquid" as a first matter of the Philosopher's Stone.

uninitiated, today forming a lively panel of imagery.

Pernerty in his *Dictionnaire Mytho-Hermétique* quotes a list of twelve processes which were suggestively found to correspond to the signs of the zodiac: [16]

Calcination	♈	Aries, the Ram
Congelation	♉	Taurus, the Bull
Fixation	♊	Gemini, the Twins
Solution	♋	Cancer, the Crab
Digestion	♌	Leo, the Lion
Distillation	♍	Virgo, the Virgin
Sublimation	♎	Libra, the Scales
Separation	♏	Scorpio, the Scorpion
Ceration	♐	Sagittarius, the Archer
Fermentation	♑	Capricornus, the Goat
Multiplication	♒	Aquarius, the Water-carrier
Projection	♓	Pisces, the Fishes

Underlying the practical work of medieval alchemy were two parallel objectives: (1) the transmutation itself and (2) the preparation of the Philosopher's Stone, the results of which, however, were often confused in the minds of the alchemists. Nevertheless, in their attempts to achieve those dual objectives, chemical operations played an important role.

Many of these processes, such as Calcination, Digestion, Distillation, and Sublimation could indeed be identified with modern chemical operations. The process of Distillation was sometimes depicted as a dove or swan flying upward and that of condensation by a bird flying downward. The combination of distillation and condensation would then be represented as two birds flying opposite each other.

Traditional alchemical symbols for gold were the "King" or the sun "Sol." Aquaregia (a mixture of concentrated nitric and hydrochloric acid) was generally used to dissolve gold. In alchemical symbolism this was often depicted as a green dragon devouring the sun. The dissolution of gold contaminated with

hand stood for genuine chemical processes, and on the other hand aimed at symbolically representing man's transmutation to a higher order of being. Practicing alchemists, fearing that their arcane learning may be dangerous in the hands of the uninitiated and not wishing to share their knowledge and secrets, resorted to enigmatical modes of expressions which were difficult to decipher. This insistence on the secrecy of the divine and sacred knowledge is found in a fifteenth century dialogue between an alchemist and his son:

> ... Son upon condicion I shall thee leare [teach]
> So that thou wylt on the Sacrament sweare
> That thou shalt never write it in scripture
> Nor teach yt to no man except thou be sure
> That he is a perfeit man to God and also full of chariti.
> Doing alle waies good deede and that he be full of humilitie
> And that you know him not in lowde words but alwaies soft and still
> And alle this shal thou sweare and alle so make a vow
> If thou wylt have thys Cunning [knowledge] of me now
> And the same Oath on booke they make to thee
> Ere thou them let any parte of thys scyence know or see. [14]

And earlier from the Book of Ostanes (Leyden manuscripts):

> ... These men defended the secret of the Stone at the point of the sword, and have abstained from giving it a name ... They have disguised it under the veil of enigmas... . [15]

Traditional alchemical symbols for the basic metals (gold, silver, copper, iron, lead and tin) were generally represented by the planetary signs. These were clearly identifiable to the initiated and uninitiated alike. However, these would then be intermingled with a wide range of widely distinct signs sometimes representing one single operation or even a single substance. These ran more with the spirit of puzzling the

be united. Once the transmuting agent would be prepared, it was deemed to have the power of converting one hundred times or even a thousand times its own weight into gold or other metals. Such potency was later referred to as "multiplication." Different transmutations would relate to different stages of perfection. Gold would result from the association of clear mercury and red sulphur, iron by an impure mercury and a white pure sulphur, etc.

In an effective transmutation some qualities, such as colour, also had to be modified. To the medieval alchemist, "dyeing" meant changing through the change of colour, the intrinsic nature of the metal so that it transforms into that which it was made to imitate. The "master dye" could be nothing but one and the same as the Philosopher's Stone referred to in this context as the "Tincture." The latter was only one in the wide range of different names which were used to designate the Philosopher's Stone as some 170 synonyms have been collected,[11] the Philosopher's Stone itself being the most widespread designation. The descriptions of its appearance are also seen to be widely divergent: in some cases it would be identified with a liquid, in others with red or white powders assumed to be in different degrees of perfection. Contradictory descriptions of the Philosopher's Stone inferred that the Stone was devoid of all specific qualities and yet potentially possessed them all.[12] In a seventeenth century text, the Philosopher's Stone is described as "... the Universal medicine for all imperfect metals, which fixes those that are impure, and gives a colour and brilliance greater than that of nature."[13]

Not only was the Stone attributed with such healing properties, but it was even associated with life-giving virtues, the noblest of creative powers. Considering that to some medieval alchemists, the concepts of marriage and conception applied as much to metals as to human beings, the birth of a metal was likened to that of a foetus. In such a scheme, the action of the Stone was perceived as that of a seed which triggers a development process, and which is necessary for the birth of the perfect metal.

The interweaving of mystical beliefs and alchemical practices gave rise in the Middle Ages to cryptical representations and allegorical expressions which on the one

which has no shapes, this unknown which is known to all....[9]

Alchemy, once firmly established in the East eventually reached Spain and by the twelfth century A.D. in the "Crusades era" it even began to spread throughout different European countries. It is, in fact, during this cultural historical encounter with the East that the idea of transmutation started to pervade European medieval thinking.

Like their predecessors, the main concern of the medieval alchemists was with the preparation of the "Elixir of Elixirs," the "Quintessence" again commonly referred to as the Philosopher's Stone which when added to baser metals would induce the transmutation of these to gold and silver. More important, this Stone would extend life and act as a cure for bodily ills: It would also strengthen man's moral nature, securing him wisdom and giving him increased understanding and heightened faculties. The Stone was thus assumed to influence both man's body and mind, ridding him of vain glory and appeasing his ambitions and desires. Alchemy of the Middle Ages, could therefore be perceived as endowed with a double nature: one outward "exoteric" and another concealed "esoteric." The former was concerned with the normal transmutation of base metals into silver and gold, whereas the latter became "...symbolic of the transformation of sinful man into a perfect being ... ."[10]

The earlier Arabic doctrine of the necessary union of mercury and sulphur for the production of metals was further extended. Mercury as a basis for all metals had to have all its imperfections stripped away resulting in the freeing of the "first metal" referred to as the Philosopher's Mercury. Experimentally, the latter was believed to originate from pure silver. It would then be united with the Philosopher's Sulphur assumed to be related to elemental fire and originating from purified gold. Mercury would provide the metallic properties such as ductility, lustre, etc. and the Philosopher's Sulphur would be responsible for the alterability of metals (as under the action of fire). To these two primary materials would be added the Philosopher's Salt resulting from purified Quicksilver, and considered as the medium in which the Philosopher's Sulphur and Mercury would

ancients faced the danger of total loss and oblivion. Some Syrian scholars, however, took refuge in Persia and started translating into Arabic the works of Plato, Aristotle, Galen and those of some early alchemical writers. From Alexandria, the fusion of knowledge, speculation and mysticism thus passed to Syria and Persia and later in the 7th century A.D. to Arabia.

From Arabia, Islam spread extending from the Pyrenees to the Indus and was then accompanied by the adoption of Arabic as the official religious and literary language throughout the Islamic World. The works of some early Greek alchemists such as Zozimus, Synesus, Heliodorous (4th century A.D.) and Olymiodorus (5th century) were translated into Arabic, and Muslim alchemists such as Jabir Ibn Hayyan, ᶜAli Ibn Sina and Abu Bakr Al-Razi quickly became adepts of the rising Arabian alchemical school of thought.

To the Greek word "Chemia" which referred to the counterfeiting of silver and gold, the Arabs added the prefix "al" and gave us the word "alchemy." The earlier chemical philosophy, based on the idea of formation and transmutation of metals was further developed. It was believed that through the union of mercury and sulfur, the proximate constituents of metals, different kinds of metals could be produced depending on the relative purity of the two starting materials. If the mercury and sulphur were in a perfectly pure state, then the end product would be the most perfect metal: gold. Reference was generally made to the art of transmutation which could only be achieved by means of an "Elixir."[7] Various elixirs were believed to be suitable for specific transmutations, but a "Master" elixir, the Philosopher's Stone,[8] would be used from every kind of transmutation.

Records of descriptions of the Stone are numerous and diverse; some gave it the colour of sulphur, others described it as a red powder, whereas still others perceived it as uniting in itself all of the colours of the visible spectrum. In general, however, the substance described was unreal. These beliefs somewhat extended Zosimus's earlier ideas when in his description of the Philosopher's Stone he wrote:

> ..... receive this stone which is not a stone, a precious thing that has no value, a thing of many shapes

believed to be the founder of the art of alchemy often referred to as the "Hermetic Art."[4]

The word "alchemy" is accordingly believed to be linked to Egypt and to some it would refer to "Egypt" the black land or "Chemia." According to Plutarch, the name "alchemy" would alternatively refer to the Egyptian arts which provided the practical part of alchemy. Indeed Egyptians during such times had acquired great skill in extracting and working with metals, and had excelled in the preparation of alloys that counterfeited the appearance of silver and gold.

Other suggestions point to a Greek origin, indicating that the Greek word "Chemia" refers to the makers of gold and silver from base metals. Both suggestions seem probable. Egypt's contribution refers more to the empirical nature of alchemy whereas the Greeks with their speculation on the nature of matter [5] focus more on the idea of transmutation.

With the conquest of Egypt by Alexander the Great in 330 B.C. the city of Alexandria became the recognized center of the intellectual world. It attracted scholars from all over the world and experienced a blend of Greek, Egyptian as well as Persian influences. Greek philosophers had by then put forward a number of theories on the basic composition of matter, and the system developed by Aristotle supporting the idea of transmutation was the most widely accepted. The Egyptians' reputation as expert artisans and craftsmen was also firmly established. At the same time, a number of mystical ideas dominated the mind of Persian thinkers and found expression in astrology: life on earth (microcosm) was only a mere reflection of events in the great world of the stars (macrocosm). These three influences: Greek philosophy, Egyptian craftsmanship and Persian astrology blended together in the workshops of Alexandria and gradually the search for the perfect metal (gold) was perceived as an allegory for the search of the human soul for perfection. [6]

Later when Egypt was conquered by the Romans around 80 B.C. Alexandria initially enjoyed the same status as before but its influence gradually declined with the concomitant disintegration of the Roman Empire. A reign of superstition and ignorance was to prevail, and with the destruction by fire of the famous library of Alexandria the science as developed by the

The Philosopher's Stone : Alchemy and Chemistry

Jehane Ragai

> From a man and a woman make a circle, then a square then a triangle, finally a circle, and you will obtain the Philosopher's Stone
>
> Michael Maier *Scrutinium chymicum* [1]

Almost a century ago (1902), Ernest Rutherford and Frederick Soddy put forward the theory that radioactivity [2] is the result of a natural change of one element into a different element. "Soddy, according to his biographer, turned to his colleague and blurted: 'Rutherford this is transmutation!' Rutherford rejoined: For Mike's sake Soddy, don't call it *transmutation*. They'll have our heads off as alchemists. Rutherford and Soddy were careful to use the term 'transformation' rather than 'transmutation' ."[3]

Today, the modern transmutation of elements carried out by nuclear physicists cannot properly be classified as alchemy, although nuclear physicists have seemingly achieved the goal long sought by the old alchemists: that of transmuting a metal (baser metal) into another metal (gold) .

Alchemy, often perceived as the embryonic stage of modern chemistry, and a dominant force through the Middle Ages, was practiced long before the Christian era. Its origins can be traced back to Ancient Egypt, where Hermes Trismegistus, said to be a contemporary of Moses and later identified with Thot the Egyptian God of Arts and Sciences, is generally

إلا مَن أفْنَى وُجُودَهُ ولاَ خَلّى فيه بَقيًا
وَنَفى عنْهُ الخَواطِر وجَلاَ صَقْلَ المُرَيَّا

مُذْ فَنَى عَنِّى وُجُودي وفناي عَيْنُ بقـــــاي
وانْجَلت لِي الحقيقــة وانْكَشَفَ عنِّي غطـــايْ
وارتَفَع عنِّى حِجابِــي ما رَأيْت في الكَوَن سِواي

ورأيْتُ وجْهِي بوَجْهِي وانْجَلَت منِّي علَيــًا
وسَقيتْ ذاتِي بذَاتِي يا حبيب اشْرَبْ هَنِيــًا

قَلْبي قد عَشَــقْ لقلْبي وهَـوَتْ ذاتي لذاتي
وتَجَلَت لِي الحقيقَــــة بنُعُــوتي وصِــفاتِي
كُلّما نادَيْتُ الأكـــْوان جاوَبَتْنِــي بِلُغَـاتِي

قَبْلَ هذا كُنْتُ كَـنْزاً فى وُجودِي مُخْتفيًا
فَتعـرفتُ لِذَاتِــي وتفكـرتُ عَلَيّـــا

Only he whose being is effaced, with no remains,
He who has shirked away all thoughts and polished the mirrors.

Ever since my being has been annihilated, my self-Annihilation has become the essence of my permanence.
And Truth became clear to me, and my cover was lifted.
My veil has been removed, and I did not see in the Universe but Me;

I saw my face by means of my face, and the vision from me was cleared to me,
I give my Self to drink, by myself: "Beloved one, drink in health."

My heart fell in love with my heart, and my Essence adored my Essence.
The Truth is made clear to me, and also my qualities and charateristics made clear.
Whenever I call upon the universes, they reply in my languages:

"Before this, I was a treasure, hidden in Being,
Then I knew my Essence, and discovered Me."

زجل ٩٩

أبو الحسن الششتري

هَيَّا يا مَحْبُوبَ هَيَّا — نَرْتَشِف كاسَ الحُمَيَّا
واعْطِي للخَمارَ دَلْقِي — والشَّيابَ إلىْ عَلَيَّا

ثُمَّ نَقْطَعِ العَمايِم، ونُمَزِق الطيالِس
ونَدَقْ الدُّبور، ونَصْحب الشَّمامِس
ونَدور في الصوامع عَلى لباسِ القَلانِس

كَيْ أرى مَرْبَحْ مُدامي — - بجملت كَفْ - الثريَّا
ونَعِشْ في الخانِ خَلِيعاً — لا إلفَ لِي أو عَلَيَّا

ما نجد خليعاً مثلي، حَرَّقَتْهُ الكاساتُ . والأدْنان
مُعْتَكف في جامع أزْهَر، مُخْتلي في شَقَّ تعْبان
وبَقيتْ عاشِق مُهتَك نَنظِمْ الزَّجل والأوزان

وفي محْرابِي إبْريق — فيه خَمْرَة مَعْنَويَا
وجَعَلْتُ السُّكْرَ دأبي — وهَوَيتُ العِشْقَ غيًّا

مَن يَكُن مثْلي مُحَقق، ويرى جَمْعَ المَشاهد
يَنْظُر الكاسَات والأدْنان، والشراب والكُلْ واحَد
ولا يَنْهَل ذا المَناهِل، ويَرَى ذي المَوارِد

ZAJAL 99

Abu al-Hasan al-Shushtari

Come Beloved, let us sip from the cup of passion,
And give the wine seller my spilled liquor and the clothes on my back;

Then we tear the turbans and cut the shawls,
And we knock on monasteries' doors and accompany deacons,
And go to hermitages looking for hoods.

In order to see the benefit of my wine by means of chandeliers,
And to live in the tavern, a wanton man, with no intimate friends.

I cannot find a wanton like me, who has been burned by jugs and cups of liquor;
I am in seclusion in al-Azhar Mosque, solitary and worn out, in a corner;
I became a lover, composing *zajals* and verse;

And in my prayer-niche, there is a jug containing abstract wine.
I made out of intoxication a habit, and I loved passion greatly.

He who is, like me, ascertained of Truth, and who sees the entirety of the visible world,
Will look upon the jugs and the cups and the drink as all one,
Will not drink from these fountains, yet perceive the sources;

21 Tindall, 18.

22 Tindall, 19.

23 ᶜAbd al-Ghani al-Nabulsi, "*Radd al-Muftarii ᶜan al-Ṭaᶜn fi al-Shushtari,*" *al-Mashriq*, 54 (1960) 629-39.

24 *Ibid.*

25 Kamal al-Din ᶜAbd al-Razzaq al-Qashani, *Iṣṭilaḥāt al-Sūfiyya*, ed. M. Kamal Ibrahim Jaᶜfar (Cairo: al-Hay'a al-Miṣ riyya al- ᶜĀmma, 1981).

26 al-Qashani, *Iṣṭilaḥāt al-Sūfiyya*, 97.

7 See Angus Fletcher's extensive and valuable study of allegory in *Allegory: The Theory of A Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1964).

8 C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford: Oxford University Press, 1958), 45.

9 E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (Burges: De Tempel, 1946), III, 302 ff. De Bruyne notes that this conception of "signs" is primarily a theological and not a literary notion: "avant d'être des 'signes' d'un monde invisible" natural objects "sont des 'choses' ayant leur structure propre." 304.

10 Henri Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital* (Irving, Texas: Spring Publications, 1980), 30.

11 Yusuf ibn Abi Bakr al-Sakkaki, *Miftāḥ al- ʿUlūm* (Cairo: 1356/1937), 168, 170.

12 Corbin, 29-30.

13 Quoted in Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975), 292.

14 Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn ^{c}Arabi* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 13.

15 Seyyed Hossein Nasr, *Three Muslim Sages* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964), 104.

16 For an extensive study of the historical origins and development of Biblical exegesis, see Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages* (Notre Dame:University of Notre Dame Press, 1964). And for a brilliant analysis of "figural interpretation" of the Bible as applied by Dante, see Erich Auerbach, "Figura," in *Scenes from the Drama of European Literature* (New York: Meridian Books, 1959), 11-76.

17 Paul Nwyia, *Exégèse coranique et langage mystique* (Beirut: Recherches de l'institut de Lettres Orientales de Beyrouth, 1970), 66.

18 Smalley makes an observation about Philo, which points to the general affinity between exegesis and critical perception: "Just as the possibility of clothing his thought in metaphors suited his subject matter, so the free and flexible exegesis of revelation suited his mental attitude of compromise between creative thought on the one hand and acceptance of authority on the other." 4.

19 William Tindall, *The Literary Symbol* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1967), 13.

20 The doctrine of the *Laysiyya* of Shushtari's Master and Sufi Guide ^{c}Abd al-Haqq ibn Sab^{c}in takes Ibn ^{c}Arabi's concept of "Unicity of Being" to an extreme. It eventually asserts the absolute unity of everything in essence as well as in form or appearance. So the symbolism here functions differently from the substitutive feature of "signs" in the Middle Ages.

"diffusion of unity in plurality"[26] and the paradoxical spreading of Divine singularity in various manifestations. This interpretation underlines the Sufi efforts regarding intellectual concepts of the Divine, since they emphasize the movement from inner to outer, from hidden to manifest, and from unknown to known.

By the end of the poem, then, the dynamics of crossing over from metaphor to meaning is completed. This process of critical interpretation becomes our means or "bridge" to Truth that lies in the heart of the poetry. In the final analysis, the value or worth of the "metaphor" figure is more than just literary; its symbolic character endows it with a spiritual import. As the poem presents us with the mechanism of poetic "exegesis" -- i.e. the movement from text to meaning, from concrete imagery to abstract concepts -- it also embodies a spiritual Sufi journey from *ẓāhir* to *bāṭin*, from appearances to Truth. The vertical downward movement of digging into the implications of the text marks ascent to the Divine.

NOTES

1 See ᶜAli Sami al-Nashshar's edition of Shushtari's *Diwan* (The Collected Poems), (Cairo: Dar al-Maᶜarif, 1960).

2 The *Hadith* was verified by al-Firyabi as narrated by al-Hasan, quoted here from Muhammad Husain al-Dhahabi, *al-Tafsir wa-al-Mufassirun*, 2 vols. (Cairo: Dar al-Kutub al-Haditha, 1976), 353. "*likulli ayatin ẓahrun wa-baṭnun, wa likulli ḥarfin ḥaddun wa likulli ḥaddin maṭlaᶜun.*" Dhahabi gives us his explanation: *ẓāhir* is the "basic apparent Arabic meaning;" *bāṭin* is what is implied by that literal meaning and more specifically "God's aim and intention lying beneath expressions and terms." As for *ḥadd*, Dhahabi explains it as "*muntaha*," or a limit to a certain range of meaning (i.e. the outer one), a terminal point of understanding; *matlaᶜ* is a starting point for a deeper understanding.

3 Titus Burchardt, *An Introduction to Sufi Doctrine* (Lahore: Ashraf Press, 1959), 41.

4 *Ibid.*

5 Helmut Gatje, *The Qur'an and its Exegesis* (London: Routledge & Kegan Paul, 1976), 40-41.

6 *Ibid.*

and his symbolic use of Christian terms and phrases is based upon returning them to their original meaning intended by the One God.[24] Therefore, the application of *ta'wīl*, the Sufi principle of exegesis, to the Bible provides Shushtari with a set of symbolic images that he can use in his poetry.

As for "monastery," it stands for something very specific according to al-Nabulsi. *Dayr* (monastery) is *dayr al-'azal* (the Monastery or Home of Eternity), meaning the Eternal Divine Presence; when the mystic witnesses it, he experiences an effacement of self, time, and place. In other words, the "monastery" as a specific place, evoking a specific past time period (Christianity), ultimately stands for an effacement of the elements of time and place.

Now let us recapitulate the progress of the poem so far, from the point of view of the main symbolic metaphors. First, the poem begins with a love-motif, then the "monastery image," then the drinking wanton in the "tavern " -- along with the other two personae (the ascetic and the lover/poet). This is followed by the wine and drunkenness in the prayer-niche. When we reach the latter part of the poem -- where truthful meanings are revealed -- a reference is made to "the polished mirror" as an image for the heart polished and illumined by God's light.

This latter part epitomizes the ultimate unitive vision, when the human speaker merges with the Divine speaker, and the ambiguity of the first person usage in the last two strophes achieves its artistic purpose. The human-divine unity also represents a unity of the various levels of meaning found in the poetry. The last two lines are a paraphrasing of the well-known *Ḥadīth Qudsī* (Divine Saying): "*I* was a hidden treasure and *I* wanted to be known, so *I* created the world, that *I* may be discovered." This Saying sums up the fundamental symbolic character of Sufi conceptions. In his interpretation of it, the Sufi writer al-Qashani stresses this point: the essential and eternal precedence of occultation, concealment, and absolutism to manifestation and apparentness.[25] In other words, in pre-Eternity esoterism preceded exoterism. Then, the desire "to be known" points to a primordial tendency towards revelation, towards connecting what is hidden with what is apparent, and the "Inner" world (*al-bāṭin*) with the "Outer" world (*al-ẓāhir*). In Sufi context, this connection directly leads to perceiving the

apology for Shushtari's pervasive use of Biblical and Christian terms such as monk, monastery, priest, church, Jesus, and other references that were considered unusual and unorthodox even in Sufi poetry.[23] The writer maintains that for the *awliyā'* (roughly, saints or Sufis) -- despite their unquestionable belief as Muslims in the Prophet Muhammad as the seal of the prophets -- some of them will be inclined to follow the Muhammadan spirit in its Noah's, Moses', Abraham's, or Jesus' aspect. Every prophet represents a certain fountain of truth, a certain source of inspiration to faith. Truth is one and faith is one, but divine manifestation has been revealed through various prophets, until the Muhammadan Muslim Path came to fulfill the course of every prophet. Hence, it should not be odd for a saint or Sufi, approaching the Divine, to invoke the "Muhammadan Jesus' fountain," and adopt in that path a "Syriac tongue," which is the original language of that particular "fountain" of faith before its distortion.

Shushtari, as al-Nabulsi explains, is undoubtedly a Muhammadan Muslim, who is spiritually inclined to Jesus' "colouring" of faith, Jesus' Message in its pure, undistorted, untampered origin when it directly gushed forth from the One Divine Being. Originally, the Prophet Jesus was sent to reveal and establish the inner secrets of faith in the Bible, which are not really abrogated later by Islam, since fundamental faith is one and everlasting. Syriac was the vehicle of expression used for the revelation because it was the tongue of Israel, but when the Bible was transmitted to the Arabic language, according to al-Nabulsi, the pure and original sense of these Biblical, Syriac, "spiritual stations" was lost, and so these divine stations were Arabicized and termed as such: monastery, monk, priest, hermit, church, etc. These terms did not exist in the original Bible as such, but were actually names of "certain divine secrets and gnostic stations." For example, the term *rāhib* (from the verb *rahaba,* to fear) -- understood now as a strictly Christian monk -- in reality indicates one who is in awe of Truth; a *qissīs* (priest) is actually one who strives to be certain of knowing the Absolute (from the verb *qassa,* to persist); *kanīsa,* or church, from verb *kanasa,* to sweep clean, points to a state of purity, being cleansed from all aspects of individual will. Hence, Shushtari belonged to the Jesus' Muhammadan "station" of faith,

a vision of reality and submitting it for our comprehension. Not only creative but heuristic, it serves to discover the reality it shapes. Thus, it is better to speak of the literary symbol "not as a way of knowing but of embodying awareness."[22] So, when Shushtari tells us early in the poem that in his ***miḥrāb*** (the prayer-niche in the mosque) he has a jug full of "abstract" or "spiritual wine," giving us the meaning of the embodying symbol, he has to return to the physical embodiment itself again in the following strophe and include further concrete details about the wine.

The unitive, mediatory power of the wine symbol (suggesting the ultimate Unicity of Being) extends to another aspect in the poem: the persona -- or rather the multi-personae of the poet. The second strophe establishes the poet as a wanton drunk (*khalīᶜ*) pursuing jugs and cups, then as a worshiper/ascetic in meditative seclusion in the Azhar mosque, and finally as a "lover" who composes *zajal* (popular Arabic poem in strophic form). These three dimensions of the author's personality -- material man of the world, Sufi, and poet -- represent manifestations of a unity. The significance lies in identifying the experience of the lover/poet with that of the Sufi. We have shown the unique way in which the wine image functions. Similarly here, one identity embodies the other, in the sense that one "symbolizes" the other and is not just a sign for it. The relationship between Sufi and poet consists of a unity rather than of one standing for the other, or replacing the other.

As for the opening of the poem, it presents the "universe-as-monastery" image, which is customary in Shushtari, in order to establish the symbolic mode and the "unrealness" of the *zajal*'s literary world. After inviting his beloved to drink from the cup of passion, the poet continues:

> Then we tear the turbans and cut the shawls,
> And we knock on monasteries' doors and accompany deacons,
> And go to hermitages looking for hoods.

The Christian aura evoked here can be explained by referring to the essay by ᶜAbd al-Ghani al-Nabulsi, "Radd al-Muftarī ᶜan al-Ṭaᶜn fī al-Shushtari," which is a literary

after Shushtari reveals to us what the wine symbolizes -- the fact that it is spiritual -- he still maintains in the rest of the poem a strong presence of that general symbol. He does not draw so clear a line of demarcation between art and reality, symbol and thing symbolized.

William Tindall in his discussion of this particular aspect in *The Literary Symbol* attempts a definition of the literary symbol based on the idea of analogy to establish the distinction between symbol and sign:

> The literary symbol, and analogy for something unstated, consists of an articulation of verbal elements that, going beyond reference and the limits of discourse, *embodies* [my emphasis] and offers a complex of feeling and thought. This analogical embodiment may also be a rhythm, a juxtaposition, an action, a proposition, a structure, or a poem. One half of this peculiar analogy embodies the other, and the symbol is what it symbolizes.[19]

Taken from one realm of experience to serve another, the symbol joins these two realms. By uniting the separate, it can organize experience into a kind of order and reveal the complex relationships among seemingly divided things. In this sense, for author and reader the symbol is unitive. And this is exactly the kind of unity that the symbolism in the poem suggests. The poet tells us that he who arrives at the Truth and who is able to "see" the entirety or collectivity of things will behold those cups and jugs, this wine, and "all" as "one." He will not drink from these springs, but rather will "see their sources." This is not to say that the wine here is only a "sign" which points to something else or takes the place of something else. Symbol, from this perspective, may not be exchanged with what it symbolizes -- as a "sign" does -- but rather maintains a presence of its own that unites with what it suggests through embodiment.[20] It can be considered a form of compressed or condensed metaphor.

That is why Tindall explains that "since one is embodied in the other, our search for a meaning apart from the embodiment must return to it."[21] In other words, the literary symbol presents and eventually creates a certain knowledge to be dealt with. The value of the symbol lies therefore in creating

in the Western Christian equivalent. We may recall the "fourfold" allegorical method employed by Christian medieval exegetes, and adapted by Dante as a tool of allegorical composition in the *Commedia*: the literal level (surface meaning), the allegorical (general truth), the tropological (moral), and the anagogic (spiritual).[16] Hence, *ta'wīl*, like Western allegoresis, was originally applied to Scripture and later extended to secular texts and to poetry. Paul Nwyia shows that *ta'wīl* not only implies rendering something to its source, but also "l'acte de conduire une chose jusqu'à ses consequences dernières," thus resembling the figural interpretation of the Bible -- the so-called "allegory of things."[17] The conclusion is that in both traditions, scriptural exegesis has provided poets with a refined critical insight; their "polysemous" texts reveal their awareness of the aesthetic delight inherent in unravelling the various strands of that multiple meaning.[18] However, the fine line that marks a subtle distinction is that whereas the Christian approach -- just mentioned -- shows an example of typical medieval allegory, Islamic Sufism demonstrates a particular use of symbolic metaphor, as we have discussed earlier.

Now we will analyze a poem by Shushtari, namely *Zajal* 99 of his *Dīwān* (The Collected Poems, ed. ᶜAli Sami al-Nashshar, 1960). For the complete text and my English translation see the appendix following this article. The poem demonstrates a curious structure: it consists of five strophes. The first part of the poem up until the second strophe presents us with the "metaphorical" (*majāzī*), unreal world of literary symbols, and afterwards we have an extended part in which the poet explains more fully the mystical, doctrinal dimension beneath the initial symbolic texture. In fact, he tells us at the end of this strophe that he is drinking "abstract wine," as opposed to a material, concrete one. He is acting as the interpreter and is giving us the referents for the symbols he uses. "Wine" in mystical context has always stood for divine love and "drunkenness" for spiritual intoxication or divine ecstasy. Yet, it is more complex than simply an item standing for another. The line, "And in my prayer-niche a jug containing abstract wine" forms a defined symbolic image which itself becomes as important in its own right as what it suggests. That is why, even

world of poetry and symbol to the world of ultimate and "truthful" meanings. Hence, the process becomes a certain mode of understanding and perceiving existence. It is the transmutation of everything visible into symbols.

In the words of Henri Corbin, *ta'wīl* is "the intuition of an essence or person in an Image which partakes neither of universal logic nor of sense perception, and which is the only means of signifying what is to be signified."[14] The symbol divorces consciousness from the plane of rational evidence; it is the cipher of a mystery, which must be deciphered. It is also now a symbolic truth that could not have been apprehended in any other way. In this sense, the writings of these medieval Sufis expressed the realities that they have discovered in symbolic language and must in turn be penetrated in order to reveal the hidden truth -- behind the veil of the external forms of words and letters.

When reading Shushtari's poetry, for example, one must realize that the Universe speaks to him in the language of symbols and that everything, besides its external value, has a symbolic significance as well. In Arabic -- as we said earlier -- the phenomena of Nature mentioned in the Quran, the Quranic "verses" themselves, and the inner states of the soul are all called *ayāt*, that is, portents or signs. They may all be diverse realities externally, but actually they are only symbols of the same internal spiritual essences. The two phrases in Sufism, "the large man" and "the small world" convey this interrelationship. This intricate network of symbols means that "there is a macrocosmic as well as a microcosmic aspect to Revelation, as there is a 'revealed aspect' to both the macrocosm and the microcosm, to both the Universe and man."[15] Failure to read the symbols of God in ourselves and in the Universe will also limit us to a superficial "critique" of the Quran as a *text*. This "literary" approach to the Quranic text extends to poetry.

Before turning to a Shushtari poem for analysis, it will be interesting to note the affinity, yet at the same time difference, between the above mentioned Islamic mystical model and the Christian exegetical tradition. Common motivating forces internal within each of the two religious traditions exist: in other words, the same interpretive approach to both sacred and poetic/literary texts can be discerned in Sufi writings as well as

his poetry demonstrates the following process: the initial transmutation of the sensible and imaginable into symbol, then the consequent returning of the symbol to the situation that brought it to flower (i.e. applying the Sufi *ta'wīl* to the poetic text).

In other words, the Sufi poet utilized the means provided by this religious/mystical tradition for symbolic expression and could not merely depend on the general techniques of Arabic traditional rhetoric of the time. In rhetoric, the term *ta'wīl* simply means "interpretation," that is, the act required to explain the figurative sense of a statement. *Majāz*, the general term for figurative language, is commonly used by rhetoricians as an umbrella notion under which are classified the various figures and tropes. Traditional rhetoric distinguishes between "reality" (*ḥaqīqa*) and "metaphor" (*majāz*). The Muslim rhetorician Abu Bakr Yusuf al-Sakkaki (b. 1160), whose *Miftāḥ al-ᶜUlūm* was a standard rhetorical treatise, defines *majāz* as "opposition to reality" (*al-taᶜāruḍ lil-ḥaqīqa*), a "word used in a context for which it was not intended."[11] It will be noticed that this tradition is silent on the particular subject of symbolic interpretation and the complexities of *ta'wīl*, although symbolic writing, both in verse and in prose, was practised, mostly as a mystical mode of expression. Thus, although the symbolic function of metaphor (*majāz*) was not explicitly distinguished by the rhetoricians and symbolism was not given the status of a separate trope, the Sufi poet was able to create a system by which the symbolic interpretation of concrete imagery -- originally applied to Scripture -- was extended to unrevealed texts, such as their own prose writings and poetry.

It was the Sufis who charged such terms as *majāz*, *ḥaqīqa*, and *ta'wīl* with new critical and interpretive implications. For instance, *majāz* stands to *ḥaqīqa* in the relation of symbol to symbolized.[12] This is in reference to the classical Arabic saying that became a favorite of the Sufis: "The metaphorical is the bridge toward reality" (*al-majāzī qanṭarat al-ḥaqīqa*).[13] *Majāzī* here not only signifies what is opposite to a literal adherence to meaning, but also symbolic interpretation (*ta'wīl*), which is at the beginning of the road to reality or truth -- higher meanings in the world of Sufism. Therefore, readers or recipients of Sufi verse are expected to cross the bridge from the "metaphorical"

viewing the material world as a copy of an invisible world, seeing the archetype in the copy:

> The allegorist leaves the given -- his own passions -- to talk of that which is confessedly less real, which is a fiction. The symbolist leaves the given to find that which is more real. To put the difference in another way, for the symbolist it is we who are the allegory. We are the 'frigid personifications'; the heavens above us are the 'shadowy abstractions'; the world which we mistake for reality is the flat outline of that which elsewhere veritably is in all the round of its unimaginable dimensions.[8]

So the allegorical mode of perception is considered different from the religious belief that natural objects are "signs" pointing to spiritual truths (a belief demonstrated by Islamic philosophy and theology).[9]

The Islamic parallel to the medieval notion of symbol finds its direct origin and expression in the Quran (as was mentioned), especially in (II, 109): "Wherever you turn, there is the face of God." Here, we begin to discern an important distinction emerging between the conventional medieval notion of "signs" and the Islamic understanding and application of "symbol" (*ramz*). Henri Corbin explains the difference:

> The symbol is not an artificially constructed sign; it flowers in the soul spontaneously to announce something that cannot be expressed otherwise; it is the unique expression of the thing symbolized as of a reality that thus becomes transparent to the soul, but which in itself transcends all expression. Allegory is a more or less artificial figuration of generalities or abstractions that are perfectly cognizable or expressible in other ways. To penetrate the meaning of a symbol is in no sense equivalent to making it superfluous or abolishing it, for it always remains the sole expression of the signified thing with which it symbolizes.[10]

It will be noticed that Shushtari uses in his poetry the word *ramz* to mean this special concept of "symbol." Examination of

the internal kind of interpretation that we will focus on.

We will call this Sufi practice of esoteric exegesis symbolic, since it essentially engages in symbolic interpretation of scripture. Yet, it is important to point out that these Sufi exegetes would never deny or dismiss the outward meaning of the verses; after acknowledging the literal level, a Sufi would travel one step further for an additional, not an alternative or substitutive meaning. Both dimensions, in fact, combine and together form the totality of this revealed Miracle that is the Quran. This symbolic character of the language is typical in "all revealed texts because the process of revelation in a way repeats the process of divine manifestation, which equally implies a number of levels."[3] The interpretation of the inner meanings of the Quran is founded "both on the symbolical nature of the things mentioned and on the multiple meanings of the words," for "every language which is relatively primordial, like Arabic, Hebrew or Sanskrit, has a synthetic character, a verbal expression still implying all the modes of an idea from the concrete up to the universal."[4] In this respect, Helmut Gatje in *The Qur'an and its Exegesis* also directs our attention to the practice of "parallel exegesis" practised by the famous Andalusian Sufi Muhyi al-Din Ibn ᶜArabi and his followers.[5] They maintain the character of reality of the external meaning. At the same time, they see allusions in this which are important to understand; in uncovering the inner meaning a distinction is made between allegorical interpretation and "uncovering of parallels" (*taṭbīq*). Gatje points out : "While real allegory aims at a directly implied inner meaning, this approach of using parallels sees actual events and lawful decisions as symbols for the spiritual world." He goes on to say: "Underlying this is the idea that sensual forms stand dependent upon a more general spiritual world into which one may 'cross over'." [6]

We should distinguish, accordingly, between allegorical style and symbolism if we are to understand Sufi poetical techniques. Allegory can both gloss natural scenes and concrete objects in terms of abstractions and endow abstractions with physical being and force.[7] This is due to the fact that both general (moral and spiritual) truth and personal emotion are externalized and given concrete form. As C. S. Lewis has observed, symbolism operates in an opposite manner: it is

Quranic exegesis shaped the way medieval Sufi poets -- such as Shushtari -- composed poetry and the way they expected it to be interpreted. More specifically, these principles also defined the poets' understanding and use of metaphor.

Sufis distinguish between two kinds of exegetical interpretation: the first is *tafsīr*, the external interpretation of the Quran that seeks to explicate the outer level of the revelation, such as the immediate literal meaning and the rhetorical and grammatical questions. The second kind, initiated and practised by Sufi exegetes, is the *ta'wīl*, the internal interpretation that seeks the inner level of meaning. The word *ta'wīl* itself is derived from *'awwal* or "first," hence the attempt to discover the primary meaning of the Quran by returning the outward, literal plane of meaning (*ẓāhir*) to its inner, hidden spiritual essence (*bāṭin*).

The Quran itself speaks of such forms of interpretation. "Do they not reflect upon the Quran" (IV, 82) points to the apprehension or discovery of inner meaning, not immediately apparent. Verse 7 of Chapter III talks about two kinds of verses -- *muḥkam* (firm in meaning) and *mutashābih* (obscure) -- the latter being verses which present meanings that are not immediately deducible or comprehensible by the very words that make up the verse alone. "We will show them our signs in the Horizons and in their own souls, until it becomes clear to them that this [the Quran] is the Truth" (XLI, 53) presents three sets of "signs" (*ayāt*) that God manifests to man: the word *ayāt* simultaneously means Quranic verses or signs/tokens within man or in the universe. This suggests the correspondence between the outer universe and man's inner being, the macrocosm and the microcosm. He who fails to see the signs of God in himself and in the universe is also limited to a surface, outer reading of the Quran.

The Sufis were also guided in their approach to exegesis by this *Hadith* (saying of the Prophet Muhammad): "Every verse has an external aspect and an inner aspect; every letter has its limited, definite sense; and every definition implies a place of ascent."[2] The *Hadith* encouraged Sufi exegetes to stress the differentiation between *ẓāhir*and *bāṭin* (the apparent and outer versus the hidden and inner) as two distinct levels of meaning, determining the two kinds of exegeses mentioned above. It is

The Symbolic Function of Metaphor in Medieval Sufi Poetry: The Case of Shushtari

Omaima Abou-Bakr

The choice of the Hispano-Arab mystical poet Abu al-Hasan al-Shushtari (b. 1212) as one example of medieval use of metaphor is prompted by his unique poetic blend of Sufi thought and figurative language. Metaphorical imagery permeates Shushtari's poetry in such a subtle and subterranean fashion that it develops a symbolic character. The language of symbols has always been associated with mystical expression in general, and so naturally medieval Sufi poetry partakes of this convention, but with an additional perspective derived from the Sufi tradition. Like all Sufis, Shushtari does not deal with texts superficially -- either scripture or otherwise. He constantly asks of his audience/readers to "untie symbols," "grasp ultimate meanings," and "perceive allusions," "words," and "terms." Hence, one needs to analyze how Shushtari's metaphors are formed, how they function, and how they come to acquire this symbolic feature in his poetry.[1]

This article will demonstrate, through this kind of analysis, that medieval Sufism dealt with the concept of metaphor in a different way owing to the Sufi understanding of scriptural and literary texts. We will present this Sufi perspective, and we will also show the curious affinity between the Islamic mystical tradition and the Western Christian equivalent. An analysis of a representative poem by Shushtari will follow to observe these points in context.

A background to the Sufi tradition in interpreting the Quranic text, which is the single Islamic scriptural source, is almost necessary. The Quran as the Divine Revealed Text received a great deal of interest and study by Sufis, who throughout the decades produced numerous works of exegetical literature. What concerns us here is that the Sufi principle of

is that an Inventor, unlike a Creator, is not innocent of the magic of his creation. He knows he is a conjurer, or a gambler playing an impossible game with unlikely cards. The Creator, on the other hand, does not play at games of chance, as Einstein has said, in creating his world.

Clearly my reading of *L'immortalité* was colored and shaped by my earlier reading of Dante. I was engaged in comparing and contrasting the two. My subsequent return to Dante was equally distracted by comparisons and evaluations, as well as by nostalgia and the remembrance of things past. His purity of intention had become remarkable rather than invisible. The *Paradiso* was, I concurred, undoubtedly "a masterpiece of medieval synthesis." It was also an eloquent rebuke to the skimpiness of the current literary product and to the pusillanimity of contemporary metaphysics. Dante was a major poet writing in a major cultural tradition. It was foolish and unfair, I had to admit, to compare him to a contemporary novelist however gifted and interesting. Thus, all passion spent, I was, as I reread, distracted by admiration and appreciation, but detached and unable to believe that I ever had "believed" and that the immense good fortune ever had been mine to have caught, for so I had thought, Dante's "intended meaning" and to have glimpsed the intimation of immortality that was Beatrice. When I revisited Dante, "I caught the sudden look of some dead master / Whom I had known, forgotten, half recalled...... 'What, are you here' [I cried]. Although we were not."[5] Neither he nor I .

NOTES:

1 T.S. Eliot, "Dante", *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1969), p.268.
2 *Ibid.*, "Note to Section II", p.270.
3 Milan Kundera, *L'immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch (Paris: Gallimard, 1990), p.406. All subsequent references are to this edition and will be given parenthetically in the text.
4 Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy,The Unnamable* (London: Picador, 1979), p.284.
5 T.S. Eliot, "Little Gidding", *Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1952), p.38.

obsessed, in love with Beatrice. How normal to be carried away thus, especially since I knew that she was the bearer and occasion of Divine Grace and would lead me on to the love of God.

With these remarks of Dante's we come to the end of his experience. With Kundera's we do not. His tone being ironic, implicit in it is the observer's vision. He watches himself responding thus. He thereby discounts, in a way, its significance. "I'm only playing" he would seem to add. He depreciates the élan and commitment which drove him to act, acknowledging the insignificance of his vision under the aspect of eternity. He cuts himself down to size, laughs at his own futility, a futility programmed it would seem in the human race, the futile desire to transcend. He betrays at the same time a nostalgia for a world which was not believed to be fashioned thus, for a world in which Agnes would have been "real." He recognizes with regret that Goethe is not immortal nor is Dr. Faustus, nor is Hemingway, nor Kundera, nor their worlds. But just as "l'homme est par nature agressif" and as "la guerre lui est consubstantielle" (p. 23) so is man "par nature" a creature who continues futilely to create and thus to participate in a kind of immortality, not of art nor artist, but of creativity. Participating in the urge to create, both Dante and Kundera are alike and also in the fact that they share a high degree of sophistication about their art. What they do not share is the ironic approach which is basic to Kundera and of which Dante is wholly and wonderfully free. The underlying basis of Dante's writing is Belief which, of course, does not mean that he was incapable of ironic comment upon people and politics, nor that his "truths" were simple, to be interpreted literally. In his letter to Can Grande, he makes crystal clear what he is and is not talking about and spells out the levels of meaning he aims at. His role as "speaker" is equally complex. He conceives of his experience as allegorical not fictional and casts himself as a pupil of Virgil or Beatrice not as an ironic observer. Kundera, on the other hand, fictionalizes himself and stops short of associating himself allegorically with "the speaker." He has recourse for his characters, to magic bubbles. It is not that the "magic" of "magic realism" is any more "magical" than any other creation. In the concept of "natural symbol" we are already in the world of magic of a kind. Indeed, what more magical than the sublimation of Beccie to Beatrice? The difference

guardians, its angels. The images emerging are little gods, emerging into a wholeness underived and, therefore, they are, in turn, forces of creation, mirroring forth divine force. Beccie Portinari mirrors forth grace; Dante Alighieri, the lesser god, creates Beatrice.

As we have said, Beatrice and Agnes were born from a vision triggered by an appearance or gesture. For both artists, at the time of the vision, a chord was struck. They were touched and aroused. Their capacity to be touched and aroused is thus shared. Also shared is the fact that neither of them wishes, like V. Woolf, for example, to capture the being-in-this-world of "the vision." She is not for them Mrs.Brown in the RR carriage, nor Mrs.Dalloway waiting to be redeemed from time. They are simply "turned on." Attuned to the reaches beyond, omnipotent and speculative, each pursues his course for all the world as though he alone were thinking. And indeed he alone is thinking in the magical world of his vision. The interpretation of the occasion of the vision is where they differ, ultimately reflecting what Kundera calls the "cadran" of a culture. Dante was intrigued by the girl Beccie but what he fell in love with was as much an interpretation of that girl as was Agnes an interpretation by Kundera of a woman's gesture. She was beautiful, in other words, with the beauty put upon her by the eyes of the beholder. And he was "in love" with her thus transformed by the magic of love. But his interpretation was not, as in Kundera, a flight of fantasy, but in keeping with the culture of his day, a revelation of reality.

Hence, the irony of tone in Kundera is not to be found in Dante. It's as if Kundera were saying: Imagine! I was captivated by a gesture. It turned me on. I was obsessed, almost in love with Agnes. I had to provide a scenario for her in order to lay her to rest. How strange, how odd to be carried away thus. Especially since I know there is no Agnes. Dante says: I was captivated by a gesture. It ignited my soul. I could think of nothing but the bearer of this gesture -- of what she might signify. She haunted me. My passion for her became an incandescent love for what she signified and in this way I was able to lay my passion for her to rest. I had to provide a role for her as my guide to the world beyond her, the world of which she was the signifier. In Hell she was my hope to Heaven. I was

was of Dante's making but Beccie Portinari was not. In recognizing Beccie as the embodiment of Divine Grace, he was able to create or rather to unveil Beatrice. Exemplarism fashioned his thinking. For him, Beccie was an appearance which was a Reality just as Jesus was not just an appearance of goodness or a messenger of Goodness, but Goodness itself, God incarnate. The world of Kundera no longer interests itself in Reality, therefore, nothing can embody it, "L'apparence, et non la réalité. La réalité ne représente plus rien pour personne. Pour personne" (p.409). The vision induced by the ur-Agnes is quite appropriately, therefore, a golden balloon. The world of appearance, like bubbles blown from a child's wand, does not body forth Reality. The bubbles are wholly fortuitous, unique, of momentary duration, signifiers without any signifieds. Agnes, too, is effervescent and as ineffable as any bubble. Her immortality lies with the bubble wand which has for all eternity been ordained to fashion bubbles. Beccie, on the other hand, is granted immortality. She was not a bubble to dissipate, a sign only of the capacity of the wand. She *is* the transfigured Beatrice, as the ur-Agnes, the girl who stretched out her arms and captivated Kundera, *is not* Agnes. As Beatrice, she will be assumed into the Divine Realm to be "one with" God. For Kundera, Man, "l'être humain," not Agnes nor Paul has been, "planifié dans l'ordinateur, mais juste un prototype" (p.23). Agnes and Paul are just "simples dérivés du modèle primitif et n'ont aucune essence individuelle. Pas plus que n'en a une voiture, sortie des usines Renault. L'essence ontologique de la voiture, il faut la chercher au-delà de cette voiture, dans les archives du constructeur. Seul un numéro de série distingue une voiture d'une autre. Sur un exemplaire humain, le numéro est le visage, cet assemblage de traits accidentel et unique. Ni le caractère, ni l'âme, ni ce qu'on appelle *le moi* ne se décèlent dans cet assemblage. Le visage ne fait que numéroter un exemplaire" (pp.23-24).

The immensity of difference in the conceptions of God as Creator and God as Inventor would seem here to emerge. To invent is, of course, to discover a way, to be an engineer. To create is not to do or make something; it is to be something. It is a force or power emitting itself. A Divine Creator is the force or power of the universe, its energy, its electromagnetic field. The powers or forms emerge, its structures or patterns are its

and accepted it as his major metaphor. Whether he ever asked himself the five year-old's question is clearly open to speculation, but it would be presumptuous for us to assume that he did not. This metaphor was an altogether satisfactory one. As a theory, it met the test of accounting for the world of appearances and of creating a closure necessary for any creative thought. We do not assume that because Kundera makes no attempt to account for his Programmer that he never asked himself the question. We simply assume that for this work it does not arise. About Dante, we can only wonder. For someone as spiritually sophisticated as he was, let us take nothing for granted. What we can see is that unlike Kundera he did not write a *scenario* of man's relation to God; he accepted the theology and cosmology of his day and wrote within it. Taking the old truths, he made them new. Within that cultural framework his interests were expressed. Like Kundera's they were not focused upon individual personalities. Indeed, they were not anthropocentric, the theme of his work being not Man with his virtues and vices, but Virtue and Vice transcendent, as incarnated and exemplified by Man. He saw a little girl at a party in Florence, a vision of grace, an epiphany signaling from another world, reasserting its existence, its primacy. The process here is the same as with Kundera and Agnes. A transcendent transaction takes place. Neither Agnes nor Beatrice "express" their author's soul or being. They ignite their beholders by their grace, freeing them to soar beyond themselves to explore a suprahuman realm and provide a touchstone of truth from which to discriminate real from unreal, appearance from Reality. For Dante, the appearance led to a recognition of the Reality beyond; for Kundera the appearance led to a recognition that Reality was whatever he could make of that appearance.

Both Dante and Kundera identified their visionary ladies as bearers, but they did not equally both identify them as symbols. There is a subtle and essential difference between the two at this point in that the word symbol, even natural symbol, would seem inappropriate for Kundera, if we assume that a symbol is itself and something more. Kundera makes it clear that there is no Agnes. He is not concerned with her "existence" with that level of reality which indeed he claims does not exist. The Agnes of his novel is entirely of his making. She has no essential being. Beccie Portinari possessed essential being. Beatrice, to be sure,

windows. So much for "the thing of beauty" as "a joy forever." The cult of personality which guarantees notoriety and fame and is time-involved not timeless, has replaced the cult of the Grecian Urn. Immortality is reserved for archetypal traits and qualities which invest themselves where they will. Even Goethe is doomed to participate for his immortality in the eternity of the prototypal qualities he has appropriated.

Kundera's "gesture bearers" bring more to mind Dante's "gracebearers" than they do any characters in fiction. Appropriators of eternity, they, in turn, perpetuate it. Of course, Dante was a Christian with a belief in a cosmos and a creator quite different from Kundera's. Dante's god was eternal whereas Kundera brackets the questions of eternity and deals only with man's beginnings and not with the origin of all things. God for him is the great programmer. Who programmed God or created him is *hors de chose*. He does not call him The Unmoved Mover as Dante does, but for all intents and purposes it is with some such concept in mind that he would seem to base his deliberations. That is, his deliberations for this book, at this time, because we must always bear in mind the underlying irony which posits scenarios of how things happened or happen, lets them play themselves out, makes no claim for their "truth," and bears ultimately no responsibility to the reader to be completely consistent and logical.

Dante's "Unmoved Mover" is on the other hand part of a logical system of beliefs. It comprises a hierarchical structure of "influences," and angels. It accounts for all appearances and expresses Reality. It was not part of a scenario; it was the linch-pin of his cosmology, the given within which he could work. Just as Euclid could claim as self-evident the fact that a straight line is the shortest distance between two points, Dante could assert as self-evident that the visible world was clearly planned and created, that it must needs have had a Creator and that Creator was God. The fact is that for us, this system stops equally short as Kundera's Programmer does of accounting for the origin of the originator. Now why did Dante not, or did he not, ask the question which a bright five-year old might ask, but "Who created God?" I think the answer is that just as Kundera in his book on immortality creates a whole and confines himself to it, Dante confined himself to the system of Christian cosmology

indeed created by the eyes of the beholder. The "geste," on the other hand, has been programmed into the human species. Laura, her sister, will appropriate it and in turn pass it on; Paul, her husband, will play a comic turn with it. It is *there* to be appropriated at random and to create people, who are merely projected images like, as Kundera notes, any Presidential candidate in the US. Kundera does not appropriate the "geste" for himself; it in no way reflects him. He is not here "the told" but quite clearly "the teller." But he grants a wide power to "the teller," assigning him the role of the maker of his world, modeled upon a concept of the Maker of the Universe. The artist, in this case, unlike a god on high paring his fingernails, is not detached. He is the inventor of a world, because there really is no other world, no substantial, determined Reality. As for immortality, in such a world its nature is entirely fortuitous depending upon which of one's "gestes" takes the public's fancy and is created into a person's image. And even such "immortality" is mortal, since the images popular with one generation may be scorned and supplanted by the next. We live in a world of illusions, he notes, uninterested in reality. Reality therefore does not exist. It is not present. "Celui qui n'est pas ne peut être présent" (p. 259).

To drive home this point Kundera devotes one of the book's seven parts to a consideration of literary reputations and fame in order to explore to what degree "immortality" functions as a realistic prediction for artists and their works. He presents the case of Goethe who in a conversation with Hemingway in a magical meeting of the two, explains that what remains of an artist, what lasts, is his image, not his life and not his work. Goethe's image was created by Bettina, the daughter of a former mistress. Her letters and memoirs created the image of Goethe, as a senile seducer, stuffy and kowtowing to the powers that be. It is that image which first greets Hemingway who is miffed over what is happening to his own reputation by the appearance of yet another definitive biography. At a second meeting Goethe appears as a dashing young man -- his new public image. This image will also be forgotten, he assures Hemingway. As to the immortality of his work, Goethe explains that there really is no audience for an artist's work. The audience, he says, instead of sitting in the orchestra watching *Dr. Faustus* are all behind stage looking at him, peering into his dressing room and even into his bedroom

> exemple, le programme ne stipulait pas qu'en 1815 la bataille de Waterloo aurait lieu, ni que les Français la perdraient, mais seulement que l'homme est par nature agressif, que la guerre lui est consubstantielle, et que le progrès technique la rendra de plus en plus atroce. Du point de vue du Créateur, tout le reste est sans importance, simple jeu de variations et de permutations dans un programme général qui n'a rien à voir avec une anticipation prophétique de l'avenir, mais détermine seulement les limites des possibilités; entre ces limites, il laisse tout le pouvoir au hasard. (p.23)

Agnes is born from a gesture, just as the "moi" of the individual is constructed according to Kundera from a handful of attitudes and prejudices which he invests with passion as a means of distinguishing himself from his fellow creatures. The "geste" is the theme; the individuals are merely the variations. Individualism, accordingly, is merely a form of eclecticism, a borrowing and combining of gestures which belong to the entire species.

Hence, Kundera adjusts his sights in his novel from individual being to the illusion of being and interests himself and his reader in the mechanisms of creating illusions, the passing on and the circulating of "gestes" among the human species, and their paucity in relation to the numbers of people, "beaucoup de gens, peu de gestes." His characters are not people but, unlike the projections of Beckett or Kafka, for example, they are also not expressions of an ontological stance. Agnes his "heroine," is the bearer of a "geste." The fiction is born of this "geste," the fiction of her life in the minds and hearts of those who perceive it. Among them is the author who writes his fiction down aware, as an artist, that he is spinning a tale, the tale of Agnes and that Agnes is a tale. In *The Unnamable*, Beckett asks "Am I the tale or am I the teller?"[4] Malloy and Malone and Murphy fulfill the double function of expressing Beckett and being expressed by him, "the teller and the told." Agnes does not thus address herself. She is not self-reflexive, nor is Kundera. Her total self, her being-in-this-world, does not, in fact, exist. She is a passing combination or premutation and the laws of probability suggest that she is undeterminate, reacting to the eyes of the beholder,

my reading just previously of Kundera's latest novel *L'immortalité* in which an event occurs of a nature so similar to Dante's vision of Beccie Portinari, as to preclude for the literary mind any failure to compare the nature of the two visions and the impact upon the two artists.

Each author perceived in the person of a girl a transient vision of grace which each subsequently set out to consider under the aspect of eternity and to appropriate from real life to art. Kundera's vision is of a stranger who in a gesture of departure raises her arms on high "d'un mouvement si léger, si charmant, si leste, qu'il nous sembla voir un ballon doré s'envoler de ses doigts et rester suspendu au-dessus de la porte."[3] He could thereafter think of nothing but the bearer of this gesture. She haunts him until he is almost in love with her. He feels compelled to create her in order to lay her to rest. She becomes "Agnes" and he provides a scenario for her. He has no interest in the real Agnes; there is indeed no such person. But her gesture is the instance which ignites his creative soul and sets him to contemplate the nature of Reality and to speculate on the eternal realms.

Kundera creates Agnes from a "geste" and in line with his view that the post-modernist novel ought to be "un banquet où l'on passe quantité de plats," (p. 287) he creates at the same time a universe with which such a transaction is in keeping, an eternal realm of prototypes created perhaps by an "inventeur d'ordinateur" to work themselves out without Divine interference or plan for all eternity :

> le Créateur a mis dans l'ordinateur une disquette avec un programme détaillé, et puis il est parti. Qu' après avoir créé le monde, Dieu l'ait laissé à la merci des hommes abandonnés, qui en s'adressant à lui tombent dans un vide sans écho, cette idée n'est pas neuve. Mais se trouver abandonné par le Dieu de nos ancêtres est une chose, c'en est une autre d'être abandonné par le divin inventeur d'ordinateur cosmique. À sa place reste un programme qui s'accomplit implacablement en son absence, sans qu'on puisse y changer quoi que ce soit. Programmer l'ordinateur: cela ne veut pas dire que l'avenir soit planifié en détail, ni que "là-haut" tout soit écrit. Par

productive of meaningful experience. One might assume an incremental understanding with each encounter so that the rapport achieved in the fourth surpasses the third, etc. But, if we grant that no author can fully communicate his meaning and also admit the autonomy of the work of art and its ability to express unintended meanings of which the author himself may be unaware, then the well-informed reader may perhaps yet hope to grasp and receive the consciously intended meaning of the author. Communication surely begins with an attempt to be informed and to comprehend. And, as Eliot has argued (in a note to his essay on Dante), although to begin to understand it is not necessary first to believe, "full understanding" "must identify itself with full belief."[2] If one's understanding does indeed lead to belief, it is perhaps at this point that it is possible to claim that the reading has captured the intended meaning of the work.

What this would imply for "readings" is that there is a point, "belief," beyond which communication is degraded and in its place arises critical appraisal. Such appraisal may provide a clearer understanding of what the work is not or an insight into its relation to other works and thereby an understanding of its genre. In other words, it may enhance the study of literature and literary trends, but one may ask whether this examination of texts might not for purposes of clarity better be labeled "studying" than "reading." The act of reading is surely an impulse toward communication, an attempt at corroboration of being. It requires the desire to explore and encompass, the openness to entertain and receive. One does not approach the desired other with a scale and a yardstick and a handbook of vital statistics. Of course, the greater one's experience, the more capable one is of evaluating and placing the other person or text, but experience may produce disillusionment and preclude belief. The literary Don Juan, whether in literature or life may not necessarily be the one granted "full understanding." Every student of literature would probably bear out the fact that often a later reading fails to produce the elan of a previous one, the point of belief having passed. A further reading may help explain the first, but it does not repeat it.

With some such thoughts as these in mind, I set out to reread Dante's *Vita Nuova* and *Paradiso* to discover whether, for me, Dante was still there. The immediate impetus was that the Dante-Beatrice story had figured conspicuously in the intertext of

Dante Revisited

Doris Enright-Clark Shoukri

T.S Eliot, a reader of rare talent, has suggested in his essay on Dante that "in good allegory, like Dante's, it is not necessary to understand the meaning first to enjoy the poetry, but that our enjoyment of the poetry makes us want to understand the meaning."[1] The less audacious reader approaching any work written almost a millenium ago in a language not his own will require and seek scholarly assistance to provide a key to the author's world and the modes of discourse of his day. The full impact of the work intellectually and aesthetically will be thereby deferred to a further reading less dependent upon recourse to critical apparatus. This is especially true if the work is a highly topical one, such as Dante's, reflective of historic events and political upheavals. But whatever the method of approach, sooner or later the serious reader, if he is to do more than respond to the music of the verse, must seek to understand its language and referents, its "intended" meaning. It is only at the point at which the text is made as penetrable by scholars as is a modern text written in one's own language, that all culpable ignorance is wiped away, and the larger question of reader response arises. It is first necessary to discount sheer ignorance as a source of obfuscation before entering the fray of intertextuality, disseminated meanings, floating signifiers and the futile quest for transcendental significance.

The question that then arises is this: Does each subsequent reading enhance in an incremental way one's rapport with the author's intended meaning or does it merely multiply the intertextual interference in such rapport? One might, of course, reply that all attempt at communication is futile and that each reading is equally so. Or one might reply that reading is an act of the will to communicate and that each such act is equally valid and

16 *Ibid.* 13.
17 *Ibid.* 13/1.
18 *Ibid.* 13/5.
19 *Ibid.* 13/6.
20 *Ibid.* 13/3.
21 Master Eckhart, Sermon No.10, Quasi stella matutina ... In : Master Eckhart, *Deutsche Predigten und Traktate* (Munich: Diogenes, 1979) 195. My translation.
22 Master Eckhart, *Die Deutschen Werke*, ed. by J. Quint (Stuttgart: 1936 ff.), I, 39f (163 f.) in : Master Eckhart, *Die Gottesgeburt im Seelengrund*, ed. by G. Wehr (Freiburg: Verlag Herder, 1990) 117.
23 René Daumal, *Le Mont Analogue*, (Paris: Gallimard, 1981).
24 *Ibid.* 17ff.
25 Ibn 'Arabi, *Die Weisheit der Propheten* (Graz: Adeva, 1986) 51.
26 *Ibid.* 50.
27 Ibn 'Arabi, *Fusus al-Hikam*, 49.
28 Ibn 'Arabi, 50.
29 Rūmi, 276.

end of times these two: to keep one's faith will be like trying to hold a piece of burning coal in your hand; and faith will melt like salt in water.

Anyone interested in scale?

* * *

So, the fool said to Sayyid Burhān al-Dīn, while he was speaking, "We need words without analogies." He replied, "Come without analogy! Then you will hear words without analogies." And Mawlānā Jalāl al-Dīn Rūmī adds: "After all, you are an analogy of yourself; you are not this. Your bodily person is your shadow. When someone dies they say, "So-and-so has gone." If he was only that body, then where has he gone?" [29] The analogy is as simple as that. Too simple, one may say. Sayyid Burhān al-Dīn, Rūmī's teacher, said to the one who came in the midst of words: "If you want words without analogies, come without analogy."

NOTES:

1 W.C. Chittick, *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi* , (Albany: SUNY Press, 1983), 276 [In the original : "Sayyid Burhān al-Dīn fāyidih mīfarmūd ablahī guft dar miyān sukhan uū kih mā rā sukhanī mībāyad bīmiṣāl, farmūd kih tu bīmiṣāl biyā tā sukhan bīmiṣāl shinvī"].
2 *Ibid.*
3 Etienne Gilson, *L'Esprit de la Philosophie Medievale* (Paris: 1944). Quoted in Ph. Secretan, *L'Analogie* (Paris: PUF, 1984). My translation.
4 Martin Heidegger, *Aristoteles* , *Metaphysik Theta 1-3, Vom Wesen und Wirklichkeit der Kraft* , Gesamtausgabe, Bd.33, (Fft. a. M.: V. Klostermann, 1981), 409. My translation.
5 *Ibid.* 39.
6 *Ibid.* 41.
7 *Ibid.* 32.
8 *Ibid.* 46.
9 *Ibid.* 46f.
10 *Ibid.* 58f.
11 *Ibid.* 59.
12 Thomas Aquinas, *Summa Theologica* , Complete English Edition in Five Volumes, vol.1 (Westminister: Md. Christian Classics, 1981), question 13.
13 *Ibid.* 1/1.
14 *Ibid.* 1/2.
15 *Ibid.* 1/11.

thing, and what he sees when coming back to his senses, another thing. There is this and that, enshrouded and uncovered. In this way, Ibn 'Arabi can say both: that his whole life was a dream within a dream, and that means both what came to him in periods of six months and what he saw in-between these periods. And he can say: "The revelation came to him only on the level of imagination. But one did not call this state sleep."[28] We might, thus, say that his whole life was a dream within a dream and he was never asleep. This much might be seen by the light of Joseph. Whence comes the idea of analogy as that which unites one thing to another thing, or as that which leads from one to another, or as that which connects one with another, or as that which translates one thing into another? It comes from predilection, that is, from a state of imbalance, where one of the two is given more weight than the second: body *over* soul, Heaven *over* Earth, or vice versa. But what is analogy where Heaven and Earth are in balance? i.e. where the foot of the mountain is in balance with the top? When body and soul are in balance, when God and Men are in balance, what reason is there to climb where you are taken?

Wasn't analogy, in pre-medieval times (at least, in Heideggerian pre-medieval times) an attempt to answer the riddle of the Unity of Being? What happened to the wings of the "university" -- what happened to "East," what happened to "West"? And was the riddle of the Unity of Being ever solved? If it were never solved, it must have something to do with greatness, with "scale," as Daumal puts it; maybe, also, with scaling.

Let us look for something in this world of ours which has grandeur. We won't find it. The world itself, with its mountains, has lost it. And so has space, outer space, or inner -- it does not matter. Nothing lies "beyond our normal human means," nothing, except that extremely unobtrusive something that doesn't even meet the eye. Nothing but that which all the science, and all the sciences we have heard of, at least since Thomas Aquinas, find too despicable to take notice of, let alone to take into consideration, and which they, at the same time, *use* for their self-styled knowledge. That is faith.

The Prophet of one of the Eastern Wings of the "university" of Islam, has mentioned amongst the signs of the

> His [the Prophet's] whole earthly life...was a dream in a dream and each one of his dream visions was of this kind. This is what is called the world of shadow-images. For this reason it is interpreted, that is, what appears in your dream has a first actual form, yet appears in your dream in a form different from the first one. Therefore, the interpreter, if he interprets correctly, passes from the second form, to the first (*ta'awwala*). Furthermore, the Prophet, when receiving a revelation, was enraptured and swept away from the common world of sense-perceptions. He was, then, wrapped in a cloth and unaware of the people present. When this state left him, he was deposited again in the world of the senses. This revelation came to him only on the level of imagination. But one did not call this state sleep.[26]

Further on, Ibn 'Arabi recounts the incidents that the Prophet, peace be upon him, called the angel Gabriel once "a man" and once "the angel Gabriel," and adds that, in both cases, he said the truth.

Whence comes, then, the understanding of "one thing," then "another thing," and of "relating one thing to another thing," of analogy uniting Earth and Heaven, of the way leading from the foot of the mountain to the top of the mountain? The content of the chapter on Joseph in Ibn 'Arabi's book is introduced as "the spreading of the light of the prophet Joseph over the world of ***mithāl***." [27] What do we see, what do we learn about the world of analogy through this light? The instant pointed to in the Qur'anic verse (XII:101) quoted above is what one might call an instant of double recognition, or, better, of recognition simple. Joseph sees something in the world of sense-perception. He sees something "in front of him," and when seeing this, he sees "this is the interpretation," that is, he sees the dream. The dream and the interpretation are not, one here, the other there; first one, *then* the other, and the attempt to relate one to the other. They are what one Eastern tradition called "This is That." Or, in Ibn 'Arabi's words, "Seeing with two eyes." In the same way, what the Prophet Muhammad saw "in his revelaton," that is, while being enshrouded, is not one

"university" or the medieval community. There is a book by another luminary of what the Western wing of the "university" would call "Medieval Islamic Mysticism," by Muhyi al Dīn Ibn 'Arabi, with the title of ***Fuṣūṣ al Ḥikam***. This book portrays a number of prophets as *kalimāt* of God, as Words of God, and describes the various ways in which those words are spoken. There is a chapter on the prophet Joseph, where he is taken to be the word of the world of *mithāl*. Joseph was given, according to the Qur'anic description, amongst other things the gift of the interpretation of dreams. In the *sūra* known by his name, the "story" of Joseph and his brothers is told, which begins with a dream that he saw and ends when what he saw in his dream is now standing in front of him, perceivable by his sense in waking life. Then Joseph says, referring to this moment: "This is the interpretation of my vision of long ago; my Lord has made it true."(Quran 12/101) And Ibn 'Arabi comments:

> He has made it appear in the world of sense-perception, after it existed before in the world of fantasy. In this regard, the Prophet, peace be upon him, said: 'Men are sleepers.' And Joseph's statement is the statement of someone who dreams in his sleep that he wakes up from a dream he just saw and interprets it. This interpreter does not know that he was asleep all the while. When he really awakes, he says: 'I dreamed this and that and dreamed, too, that I woke up and interpreted this dream in such and such a way.' That is an analogy (mithāl) for Joseph's statement. Think, therefore, how big the difference between Muhammad's perception and Joseph's perception at the end of his story is, when he says: 'This is the interpretation of my vision of long ago; my Lord has made it true,' that is, made it into something perceivable by the senses; for the world of imagination only offers things perceivable by the senses; it does not contain anything beyond them. Think, therefore, how exalted the knowledge of the inheritors of Muhammad is! [25]

The latter knowledge is indicated for Muhyi al-Dīn Ibn 'Arabi in the Prophet's saying, "People are asleep, and when they die, they wake up." Ibn 'Arabi adds:

geometry, we can assume the existence of objects on this earth which do not exist here, like analog mountains. So he sets out to write the story of a setting out for the search of a mountain which exists in non-euclidic geometry, that is, here on Earth. The mountain or rather its base is found, and -- after a time of preparation -- its first level is climbed. Then, the text stops with the life of its author stopping. We are asked to use our imagination, to arrive at a reconstituion and completion.

Daumal's writing shows that he understood what to look for when the search is for analogy, for the way uniting Earth and Heaven. It also shows that he did not find any of the existing ways to be a way, that is, all the ways that had been ways. It does not show where he went. It does not show where he was found.

* * *

Why does Daumal's hero not look for a *way* uniting Heaven and Earth? Why does he look for a *symbol* of the way, even if such a symbol must be, as he puts it, "geographically" existant? If "the door of the invisible must be visible," then why is this visible door not a door, but a mountain? One may answer: because symbolizing (analogy) *is* the way. One may say so, yes, but the little word "is" repeats the problem.

If he wants to imply, through the mentioning of various mountains, that the religions represented by them are not ways anymore, precisely because they have lost their analogical power, i.e., their scale, then why does he look for mountains when looking for scale? Is it not again because of the predominance of one *image* over another *image*, that is, of "mountain" over "scale?" Is it not because, for him, "mountain" *means* "scale?" "Scale" according to Daumal is that which, in proportion to the human body, is excessive. Why is excessiveness sought, *starting from the human body* ? The questions could be multiplied, but they all show similar signs: (1) a certain pre-dilection which moves both thought and search, but is itself not spelled out, and (2) a concomitant unwillingness to consider the simple.

We need to explain. Let us take a look at what we may call -- following Gilson --the Eastern wing of the medieval

geographically. The door of the invisible must be visible.[24]

Daumal's powerful symbol of the process of symbolization is specific to mountains in nature. Buildings are not mountains. Even if you would want to climb a cathedral, it would only be regarded as training for a mountaineer. Certainly, already Master Eckhart's analogy was not just a concept expressing the relationship of the soul to God, but a word, nearly, calling one to be just such a word. But it was accessible, if only for its speaker. It was *his* word. What regard did Master Eckhart's word have for the human body? Aren't we here on earth? From where should we rise, if we walk? In a way, Master Eckhart's star is already in the air. It does not go up with the addressee. And so, for the addressee to be moved by it, he must be *told* , he must hear this voice telling him, "be like it, it is accessible."

Daumal's analogy tells another story, which needs a mountain. Strangely enough, the analogy of scale which he finds to be a common ingredient of symbolism does not appear in Aristotle, nor in Heidegger, nor in Master Eckhart. Is their analogy, then, only the analogy of proportion? Daumal says that there are symbols of this kind, and he refers to the triangle and trinity. The other symbols are also analogies of proportion, but *plus* another analogy. This analogy "en plus" is the analogy of scale. It is also more of an analogy than the others, for those may satisfy the intellectual sense, but nobody will be moved by them to ascend. It opens a way -- a way that, however, seems to be closed as soon as it is opened. It existed, symbolised in the Mountain of Moses, Mount Nebo, the Mount of Olives and others -- symbols of what we call "religions." But one half of the symbol, the heavenly one, seems to have withdrawn from the earth, and left the other mountains. Such a way, such a religion, must have been buried somewhere and can be found even underneath Thomas Aquinas' "knowledge." But with Aquinas, earthly science cannot be unearthed.

Daumal knows what to look for and he knows where to look, or nearly so. He says that the reason for not finding the foot of the mountain on this earth is not the earth but geometry, that is, our conception of space. If we have the appropriate

To imagine, to think, to reconstitute the whole story, as the editors of the book suggest, or, who knows, maybe even to ascend. Part of the story is this:

> After having made in this way the round of the best known mythologies, I went on to general considerations about symbols. I divided them into two groups: those which are subject to the rules of 'proportion' only, and those which are furthermore subject to the rules of 'scale'. This distinction is made very often. I repeat it nevertheless: 'proportion' concerns the relations between the dimensions of a monument and 'scale' concerns the relations between these dimension and those of the human body. An equilateral triangle, symbol of trinity, has always the same value, regardless of its dimensions; it has no 'scale'. But take a cathedral and reduce its height a few decimeters; it will, through its shape and its proportions, still convey the intellectual sense of the building, even if you have to investigate certain details with a magnifying glass; but it will never evoke the same emotion or the same attitudes; it will not be 'in scale' anymore. And the scale of the symbolic mountain par excellence -- the one I suggest to call Mount Analog -- is defined through its inaccessibility with normal human means. Now, Mount Sinai, Nebo, and even Mount Olympus are, since a long time, what the mountain climbers call 'cows' mountains,' and even the highest peaks of the Himalaya are not regarded in our days as inaccessible. Thus, all of these summits have lost their analogical power. The symbol has taken refuge in mythical mountains, like Mount Meru of the Hindus. But if the place of Mount Meru -- to take this unique example -- cannot be geographically determined, then it cannot move us as a way uniting the Earth with the Sky. It may still stand for the centre or the axis of our planetary system, but it will not be a means for man to reach there.
>
> Thus, I concluded that a mountain can only play the role of Mount Analog, when its peak is inaccessible, but its base accessible to human beings as nature made them. It must be unique, and it must exist

masters said." *Whose* master, I would like to ask, not, which master. For whatever one says, there must be a witness. If one has no other witness for his words than himself, who will believe him? He may say: he doesn't need witnesses; he has found out that truth is a fiction; but who will believe him, when he says so? Does he believe himself?

Thus, the impetuous modern beast eats away at itself. It never gets what it wants: it does not know how to ask, and -- as it says -- it never wanted it anyway. Master Eckhart, at least, still knows that he needs a witness for his words: "That I said such, that is true. Truth itself I call as witness, and my soul I give in pledge."[22] He calls on truth, but does it occur to him that truth may answer him, or it may not? And then, who is he to call *on* it? What emboldens him to do so? It must be his words; but his words, precisely insofar as they are *his*, bespeak also the *need* for a witness. And truth cannot satisfy this need, because it does not speak. Yes, it is called upon to witness for him, but it does not speak through him. It *is* not witness, to the exact degree that he refuses to be a servant to this witness, that is, to the degree that he, Master Eckhart, does not speak from *his* master.

Such speaking or doing were, where it happened, where the soul is concerned, *spiritual transmission.* Without it, translation, analogy, metaphor, are figures. And the term "figure" itself is a figure. We, that is, the Western wing of the "university," lived in this world until we became tired in it and tired of it. Some people started to paint the walls grey in grey; some people set out to find new lands across the ocean; some began to galvanize the fish. But the actualization of analogy, the metaphorization of metaphor, the translating of translation, the craze for survival, the latest, most modern, postmodern -- it is the same round, led by the same drum, by the fear to be dead.

* * *

In the 1940's, the Frenchman René Daumal set out to write what is called in the subtitle to his book a "roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques." The title of the book is *Le Mont Analogue.* [23] The text, as so many non-medieval endeavours, is incomplete, but its very incompleteness leaves room, and one may use the room:

knowledge is also sad knowledge, and, more importantly, it misses out on one thing: that Master Eckhart does not find it necessary to accommodate revelation to faith via science. In a way, he is both more scientific and more deeply religious than Thomas Aquinas, because for him "reason" (*Vernunft*) itself is the very place and work of blessedness.

The word that counts, that which all of his sermons work towards -- and, thus, the work of all his sermons -- is called "adverb." If we take "adverb" to be a translation of "analogy," and a very literal one, then we might say that Master Eckhart is the only one in the Middle Ages who takes "analogy" seriously, or actually *searches* for a solution. He does so precisely because he undertakes what it means: he translates analogy. Thus his words, his sermons, all work for and towards one word: the adverb. Speaking, they try to trans-late those who hear into an adverb, a word next to the Word, that is, carry them up and over, bring them nearest to what can be most appropriately *said* of God. Or nearly so. It seems to be a matter of sentiments. Why is one told *to be* an adverb? Is it not enough to be? Or to speak? Why doesn't anybody say: Be! Why does one have to be something? Why doesn't someone say: Say! And the addressee will speak?

How is it that Master Eckhart who probably more than anyone else in these Middle Ages knew about the aspiration of the soul towards God -- and thus of analogy, and by extension of translation -- could pass out the sermons he gave for *his* ? How could he think that these were *his* words, *his* ad-verb? And that they were not translations? Somewhere, the mind stops short of itself. So much so, that one might think it is essential for its constitution as a knower. The mystical-scholastic vision of Master Eckhart is without fault; it is formulated within the fold of a well-established religion; it deepens the notion that this religion has of itself; and it is carried by a degree of devotion and sincerity that has seldom been reached again in the history of Christianity. And, then, it is locked in itself. The analogy does not carry. How is this possible? If he had only said: These words, these sermons, are not my words! They are not Master Eckhart's; Master Eckhart translates from the words of his master. ... But he never says: "*My* master," the "master of Master Eckhart says." It is always "a master," "one of the

If Heidegger's dictum -- that, in the Middle Ages, scholasticism and mysticism were neither separate nor opposed to each other -- is correct, then these lines from a sermon of Master Eckhart's would be an impressive example of this fusion, of this transcendental relation of the soul with God. It is true, Master Eckhart's way of speaking and way of thinking is, despite some connecting threads, quite different from Thomas Aquinas, but then, didn't Heidegger hint at two Middle Ages? Whatever the case may be, it is not our intention to haggle over names; we are intrigued by what has been variously described as relation, as analogy, as a particular way. The names for the *relata* of this relation have changed as well: it may be the soul and God, it may be the names of God and God Himself, it may be the sensible world and the supra-sensible world. We are interested in and attempt to understand all of these, and more, even if we have to go from one wing of the medieval "university" to another, from West to East, or further, maybe, already a little step outside this "university," even as far as China. For what reason? To find the connection.

Looking into the "university" from the Eastern window, looking back across the halls and walls, some sentiment may be allowed. It may be, even, not completely out of place, although the Western wing prides itself on having exorcised all sentiment from science. But I -- as an observer -- may be excused, because of looking from the other direction, so to speak. From that direction, something of the forbidden creeps up to me and whispers sweetly, "Say it." And thus, I am pleased to say, to take leave, finally, to speak of sentiments in this context, and to say that it makes me sad, a little, to read these words of Master Eckhart's. With Thomas Aquinas, I have shaken hands of cold fish, but Master Eckhart is sad with the sadness of locked love.

So, Master Eckhart says: you must be like a star; all my sermons are only there to tell you this, and to speak to you with this intention in mind -- to be like the morning-star; to be always, without wavering, with God; to be *quasi*; to be *quam si*; to be, as would be the case, if you were; to exist, as if you existed. And you are, you exist, only if you are *alike*; not alike God, of course, but like that star which is next to God, like His companion, like His like.

We know this is steeped in Christian doctrine, but such

called, like Venus: It has several names. When it precedes the sun and rises before it, it is called 'morning-star', but when it follows the sun, and the sun sets before it, it is called 'evening-star'. Sometimes, it runs above the sun, sometimes below. More than any other star's closeness, its closeness to the sun is constant. It never moves away or comes closer, and it, thereby, indicates that a human being who wants to reach this must be close and present to God at all times, so that nothing can move him away from God, neither fortune nor misfortune, nor any creature.

...Who wanted to know nothing but the creatures, would not have to think of a sermon, for every creature is filled with God and is a book. But who wants to reach what we have spoken of -- towards this the whole sermon heads in every respect -- he must be like a morning-star: always present to God and always 'with' (*'bei'*) Him and equally close and above all earthly affairs, and he must be to the 'Verb' an ' adverb.'

There is a word which is brought forth: this is the Angel and Man and all Creatures. There is another word, thought and brought forth, through which I am enabled to imagine something [*'mir etwas vorstelle'*: to put something in front of me and put it towards me]. And then there is another word which is both unbrought and unthought, which never issues; eternally, it stays within the one, who speaks it. It is in the Father, who speaks it, always received and in-dwelling. Reason (*Vernunft*) is always working in-side. The finer and more spiritual something is, the stronger it works in-side; and the stronger and finer reason is, the more what it [reason] knows (*erkennt*: literally, recognizes) becomes united with it and becomes one. But this is not the way of bodily things; the stronger those are, the more they work out-side. But God's bliss lies in reason's working in-side, where the 'Word' is in-dwelling. There, the soul shall be an 'adverb' and work with God *one* work to draw its bliss in recognition (*Erkennen*) hovering in itself: in the same, in which God is blessed.[21]

attributionis: "No name is predicated univocally of God and of creatures."[18] And: "Neither, on the other hand, are names applied to God and creatures in a purely equivocal sense, as some have said. Because if that were so, it follows that from creatures nothing could be known or demonstrated about God at all; for the reasoning would be always exposed to the fallacy of equivocation. Such a view is against the philosophers, who proved many things about God, and also against what the Apostle says: *For the invisible things of him [God] from the creation of the world are clearly seen, being understood by the things that are made...* (Rom. I: 20). Therefore, it must be said that these names are said of God and creatures in analogical sense, that is, according to proportion."[19] In the end, then, "all univocal predications are reduced to one first non-univocal analogical predication, which is being."[20]

We have heard: God *is* and man *is*, or *being* is predicated of both God and man. And we have heard, from Heidegger, that there was only one true attempt in the Middle Ages, at least in the European section, and also not quite within the "university," to search for a solution: Master Eckhart's.

* * *

To which Middle Ages did Master Eckhart belong? Scholasticism, mysticism, or perhaps both of them together, embodying the life of the medieval "transcendental primal relationship of the soul to God," to use the words of Heidegger ? He certainly was many things to many people. For Heidegger, he was, also, a possibility for *Verbergung* (concealment). And analogy is here one path leading into thinking "in a different way," which could be the relationship of the soul to God:

> 'Like a morning-star amidst the fog.' I turn now towards the little word 'quasi', which means 'like, as if'. The schoolchildren call it an adverb (Beiwort). This is the target in all of my sermons. The most appropriate thing one can say of God is 'Word' and 'Truth'. God calls Himself 'Word' (John I: 1), and He suggests, thereby, that one should be an 'adverb' to this 'Verb'. Like the 'free star', after which 'Friday' is

myself for someone. This is, of course, a mistake.

It only means that man knows *through* names. There are creatures -- angels they were called in the Middle Ages -- who know without names. As such, as creatures, they are also nothing. But they are a nothing that knows through nothing. Whereas man is a nothing that knows through names. Both are in the same predicament: the predicament of one to whom knowledge is given and who, because of his nothingness, can, through being aware of his knowing, mistake himself for the knower. This is the origin of the statement, of the "is" and "is not," of the judgement, of the claim based upon one's knowledge. In one word, the origin of what is called in the Eastern section of the "university," "bad behavior(*adab*) with your Lord," namely, to claim anything whatsoever on the ground of your knowledge, regardless of its truth or its falsity. And it lies also at the heart of analogy.

But it is easier to remind an angel than to remind a human being. It is easier to dispel his illusion, because he knows without names. It is easier to make him hear, as there is nothing between his nothingness and his Lord, nothing to hold him back fom knowing, nothing to block. "We have no knowledge except what You taught us" (*La 'ilma lana illa ma 'allamtana*), the angels said in the Quran (II:32). Man, however, as he knows through names, is liable to mistake *the name* for knowledge, or to mistake himself as named for the knower. If this happens, he will think that it is himself who names, and he will think that he understands anything he can give a name to, and last, but not least, he will not hear.

Heidegger seems to have seen this, and he may have seen already the spectre of European nihilism appear on the horizon of these pages of Thomas Aquinas. But what is his answer? Let us formulate it as a question: Is leaving the names for the sake of translation, for the sake of remembrance into Being, not again a *naming* of translation, that is, *taking the name* for actual transmission? Rūmi describes Abraham as an old idol-worshipper. He says that in the morning he built idols and in the evening he smashed them. In this way, Abraham knew that names don't speak.

It is clear, by now, that Aquinas' analogy is an analogy of names and, although he calls it proportional, it is *analogia*

accept by faith what God reveals to him, without the intervention of such science? Furthermore, what is taken to be an indication for such a science, the sacred text, is itself revelational and not scientific. Thus, we would have to say that revelation reveals to us the need for such a science. But then this revelation would, in turn, have to be scientifically prepared for understanding. It is obvious that, in this way, we would slide into an infinite regress.

Does it matter? Our question is a question of the building and its builders, and in this respect it is rather strange to have science prepare the meal for faith, even with the excuse that it is rather analogically a science. For, from a different section of the "university," we are told that understanding needs faith, precisely when the object of understanding is "above the understanding of man." But that is a matter to be considered later. For now, we notice that Thomas Aquinas' doctrine is a science not through its object, but through its subject, "...everything is named by us according to our knowledge of it."[16] If this "everything" includes God, then God is named *by us*, firstly, and is named by us according to our knowledge of Him, secondly. So, in which sense are the Names of God His ?

One finds throughout Thomas Aquinas' text the need to take something for granted. And that something is *ourselves.* We know ourselves naturally; "because we know and name God from creatures, the names we attribute to God signify what belongs to material creatures, of which the knowledge is natural to us."[17] What does it really mean to say that a knowledge is natural to me, that I naturally know myself? Isn't my nature precisely that which is against my knowing myself? Why is the ancient adage, "Know thyself," formulated as a command, if self-knowledge is natural, if it does not take an effort, if it does not mean to go against myself, against my nature? And if I am a creature, how can what I call my nature not be created? Who knows that I naturally know myself? Who?

But, maybe, it just means that I, naturally, *take* myself for known, or for knowable. Because I cannot wait. Cannot wait for whom? The answer may be: That I *take* myself for natural just because I can *name*, that I take this liberty. I don't know from where I have this gift, but here I am: I can name, and so, by naming this nothing that I am, I take the name *for it.. I take*

flagging an instrument through which they are made to believe that its recovery lies in the intellect. So, they are turning with their intellectual explanations of religious truth to those who are held to be the heroes of the age, the scientists, to beg for their approval, only to find a mild smile of pity on their face and to have their philosophy denounced as a hobby-horse. It would be better to leave Thomas Aquinas and to return, each one to his home. But our interest, here, is precisely this home. So we will not go too quickly.

The building, in which analogy seems to be just one brick, though placed in a particular position, is called "Sacred Doctrine." Thomas Aquinas places it next to philosophical science: "besides philosophical science built by reason, there should be a sacred science learned through revelation."[13] But placement is not sufficient. He must prove that this is the right place, that his doctrine is a science, a knowledge, and that there is sufficient reason for its establishment. As to the first, i.e., to the scientificity of his alleged science, he says: "...such sacred doctrine is a science, because it proceeds from principles established by the light of a higher science, namely the science of God and the Blessed."[14] Note that it does not derive its scientificity from itself but, indirectly, from a higher science. This science, the knowledge of God, is, however, not obtained through our reasoning; it is *revealed* to us. Thomas Aquinas' sacred doctrine is only indirectly knowledge, but it manages, in indirect ways, one has reason to suppose, to appear in the center, in the middle. Sacred doctrine is not philosophy, or not quite, because its source is revelation. But it is scientific because it is *besides* philosophy. And it is also not quite revelation, thus, besides revelation. It can always claim both and distinguish itself from both. It is, in this sense, analogical, or an analogy, that is, in Heidegger's explanation, an attributive analogy.

Why should such a science be necessary? "Although those things which are beyond man's knowledge may not be sought for by man through his reason, nevertheless, once they are revealed by God they must be accepted by faith. Hence the sacred text continues: *For many things are shown to thee above the understanding of man.* (Ecclus.111, 250) And in this the sacred science consists."[15] In what, precisely, does it consist? In making what is revealed digestible to faith? Can man not

> Compare:...'As seeing is to the the physical eye, (correspondingly) spiritual seeing (reason) is to the eye of the soul.' (Aristotle, O.A. 4, 1096 b 28f.) In this correspondence occurs, thus, a *translation* from the physical proportion (relation) of eye and seeing to the spiritual proportion (relation). A translation: a *metaphora*; each 'metaphor' is an 'analogy' (but not in the sense of the *analogia attributionis*). Eye and eye say here something different, but it is not just an accidental, unfounded likeness of the name, but a certain correspondence in the matter itself (*in der Sache*), (*homoiotes tis*).[10]

This analogy, this metaphor, this translation, is the more interesting one. Why? Because it is not just a matter of names; there is not even a name for it in Aristotle, but it is a matter of the matter itself ("Nicht eine bloße zufällige, ungegründete Gleichheit des Namens, sondern eine gewisse Entsprechung in der Sache.")[11] Heidegger's desire to leave the names for the sake of analogy itself -- unlike Rūmi's fool who wants words without analogies -- may be motivated by the desire to redirect the eyes towards Being, to free philosophy from this wall, and he may hope to achieve this, even to some small extent, *through translation*. It maybe so. It is difficult to ascertain, because, at this place, Heidegger leaves the matter of analogy altogether and carries on with the question of the unity of Being along other lines.

A quick glance at Heidegger's arch-representative for the astounding work of masonry around Aristotle, and, thus, around all philosophy, will help us to understand more about names with analogy. Thomas Aquinas treats this subject in his *Summa Theologica* in a chapter titled "The Names of God." This chapter is flanked by two knowledges: on the left, our knowledge of God; on the right, God's knowledge of Himself. The names are placed in-between because, firstly, that is, as we will see, their place, and, secondly, because "everything is named by us according to our knowledge of it."[12]

Thomas Aquinas' "Sacred Doctrine" is, philosophically speaking, certainly not water-proof, and, in terms of religion, it has led, slowly, gradually, finally, to the exposition of "faith" to the ridicule of the "scientists," for it gives those whose faith is

Aristotle, but they darkened the darkness. They closed it, as Heidegger saw :

> In the Middle Ages the *analogia entis* - which is sold in our days again as a slogan -- played an important role, not as a question of Being, but as a welcome means for formulating a conviction of faith with philosophical expressions. The God of the Christian Faith, although creator and keeper of this world, is completely different and separate from it. He is the being in the highest sense, the *summum ens*... But the creatures, the *ens finitum*, although they are infinitely different from him, still are. How is it possible to call *ens infinitum* and *ens finitum* both *ens*, to grasp both with the same concept of *Being*? Is the *ens* only used *equivoce* or *univoce*, or rather *analogice*? One tried to save oneself with the help of analogy which is not a solution but a formula. The only one who searched for the solution, Master Eckhart, says: God *is* not, because *being* is a finite predicate and cannot be said of God. (This was, however, just a first step. In Eckhart's later development it has disappeared, though staying alive in his thinking in a different way.) [9]

This puts the matter back into a darkness which is dark enough to awaken our curiosity. But first we must be good players and complete the quartet. The Middle Ages that paved the way for Hegel must wait for a little while. The Middle Age that imprisoned philosophy to this day will come second; the Aristotle of the Scholastics has already been laid on the table. Now, we have to come out with Heidegger's Aristotle:

> Aristotle still knows another form of analogy, although he does not distinguish both forms through specific designations. These were introduced later on by Medieval scholasticism. The previously mentioned analogy was called *analogia attributionis* -- correspondence as attribution to a first meaning; for instance, 'healthy'. The other one is the *analogia proportionalitas* -- correspondence in the way of a similarity of relations.

One? The Aristotelian response is: Being is (said to be) One *by analogy.*

For Heidegger, this is not so much a way as a deviation. Aristotle, trying to find his way to this "united single one, diverts the gaze towards a certain, strange kind of meanings in language which mean a unity of many without being their genus."[5] Although Heidegger agrees with Aristotle that the Unity of Being is not the unity of genus, he blames him, or, if we may say so, his gaze for swerving from Being itself and drifting towards language. Towards a language, to be sure, which is not the language of genus and, thus, not the language of concept and, thus, not the language to conceive Being with, but still... This language, this *logos*, this speech, of *analogy*, Heidegger translates as *correspondence* (*Entsprechung*) and explains as: "to carry the meaning unto the First and to tie it there."[6]

Why could Artistotle not keep his eyes on (or, for that matter, from) Being? Why did he have to *speak* to it? Why could he only envisage Being from the side, from this correspondence? Useless questions, it seems. Or, useful only insofar as they explain to a certain extent Heidegger's wanderings in the *History of Being* and his own attempts at thinking. The latter ones are, to say the least, two-handed. Thus, there are, at least, two Aristotles and two Middle Ages: One Aristotle in whom the medieval scholastics were interested and one in whom Heidegger is interested; one Middle Age which dug the grave for Aristotle, another Middle Age which opened the way for Hegel.

The medieval scholastics, according to their own understanding ardent followers of Aristotle, were, as Plato would have put it, "thrice removed" from Being. They bent Aristotle's "extremely careful and provisional attempts at asking" into answers and statements "of a so-called Aristotelian philosophy"[7] and, thus, what they called the *analogy of Being* "is neither a solution of the question of Being, nor even a real exposition of the question; it is the title for the hardest aporia, the thickest wall built around antique philosophy and, thus, around all philosophy until this day."[8] The fault of the medieval philosophers, according to Heidegger, was not so much that they darkened the question of Being. This had already happened with

Are we, then, to leave their fields? Yes, but not without taking some things with us: Firstly, the hovering of History around the Middle Ages; secondly, the building and its builders; thirdly, analogy.

* * *

Heidegger in his work on medieval philosophy addresses the elusive issue of analogy:

> The concept of analogy ... seems, at first, to be a rather pale and unimportant academic concept. But, as the dominating concept in the categorical sphere of the sensible and supra-sensible reality, it contains the conceptual expression of the qualitatively filled, value-based, transcendentally oriented world of medieval man. It is the conceptual expression of the specific form of inner existence anchored in the transcendental primal relationship of the soul to God which was alive in the Middle Ages with a rare clarity and consistency. [4]

If Heidegger's established correspondence between analogy and the transcendental orientation of man is correct for the Middle Ages, then what did Rūmi's fool ask for when he said, "We need words without analogies"? Was he scheming great schemes, such as the removal of the backbone of medieval Man? Or did he pursue more modest goals? And how did it all start anyway?

It did not start in the Middle Ages, but, at least for the Western section of the university-building, it started in Greek antiquity. Heidegger shows quite conclusively that analogy is an attempt -- undertaken by Aristotle, and thus before all Christianity, before all relationship of the medieval soul to God -- to find a suitable way for asking the question that Heidegger chose, or agreed, to be haunted by throughout his philosophy, namely, the question of Being. In its Aristotelian version it reads: how can Being be One in a sea of multiplicity? How can it be One *in* so many beings and still not touch their multiplicity? The answer of Aristotle (according to Heidegger) is an attempt to respond to the question: How Being is *said* to be

"building." The Middle Ages, like most historical periods, is seen as a building. And the structure of this building is *analogy*. Here, the problem is formulated in the words of Etienne Gilson, the French medievalist:

> Between the image of a strange building that has lost all actuality for us, and the image of a *universitas*, community and communication, one has to make up one's mind; one has to choose, while accepting the historical reality: the Middle Ages are an astonishing civilization of the past and not an obscure period of transition. Medieval philosophy is not just a revival of classical Greek philosophy in the garb of a new Latin which had become the language of science and of the Church. It is a harmonious whole of common references to the three cultures of the Torah, the Gospel, and the Quran whose similarities in attitude and whose exchanges amongst each other are an essential aspect of medieval civilization. It is in the framework of a common rationality that its typical sciences (astronomy, mathematics, medicine), and its specifically Christian, Islamic, or Jewish philosophies developed which could provoke symptomatic reactions against an allegiance of reason to faith or reactions hostile to this rationalization of a Message, a Promise, a Prophecy not to be tampered with.
> (We are considering here only the occidental side of medieval philosophy, and leave it to the islamicizing or hebraicizing medievalists to determine which contributions to a theory of analogy were made by the Arabic and Jewish thinkers.) [3]

The choice, regarding the Middle Ages, is between two buildings. One is dark and strange, a house divided against itself, full of fears and turmoil; the other, the house of community and communication is a house, complete in itself, of contribution and gathering, of the "university." Historians have given us both images. And each time the choice was made, and each time it was justified by something called "historical reality." How should we learn from them about the Middle Ages? Maybe by analogy.

The two examples quoted here, Jalāl al-Dīn Rūmi and Muhyi al-Dīn Ibn 'Arabi (1165-1240/560-638 h.), represent only a small section of this wealth, but one of particular interest. Insights from the great thinkers of Islam as these can throw light on the debates and formulations of the question of "Unity of Being" and the role of analogy in it. From this perspective, quoting Islamic thought is not just adding another component of comparison or another element in an analogic equation but becomes an instrument in understanding analogy. Therefore, this article does not claim to be a comparative study between two co-existing civilizations, but attempts to use insights of Islamic mystics as flashes into the notorious obscurity of the Middle Ages.

"Analogy" is not the most accurate translation for the Arabic *mathal*. It is heavy-handed, a technical term from a different tradition, fraught with historical ballast. Maybe, it is even inadequate. And, finally, what role does it play for Rūmi, inexact as it may be in its rendering of the original *miṯāl*?

Translators are not without thoughts, and that should suffice us. It allows us to imagine: Rūmi was really speaking of something we could translate as analogy. This must have been so, especially since he distinguishes between two things which are equally heavy-handedly translated as "analogy" and "equivalence," always stressing that he deals with the former, not with the latter. In Arabic, the difference is minor: just an "Alif" between *mithl* and *mithāl*. In English, and in meaning, the difference is major: "Whatever I say is an analogy, not an equivalence; an analogy is one thing, an equivalence is another."[2]

So let us imagine: Rūmi speaks about analogy, and in doing so, he comes upon an issue which is of major concern for a historical period that was, deliberately, called in the Christian World "the Middle Ages." But he strikes not just the issue; he strikes the age itself or, as one would say in Arabic: he strikes an analogy (*yaḍribu mathalan*) for the age, much as you would light a match.

Rūmi lived in the historical period of the Middle Ages, though not in that part of the world which thought about time as history, and about history as divisible into such things as Middle Ages or other ages. Rūmi lived in that time, but not in the

Analogy: Translating the One

Steffen Stelzer

In the midst of his book *Fīhi mā fīhi,* Jalāl al-Dīn Rūmi (1207-1273 / 604-672 h.) says: "Sayyid Burhān al-Dīn was teaching. In the midst of his words a fool said 'We need words without any analogies.' He replied, 'Come without analogy! Then you will hear words without analogies.' "[1]

This conversational exchange, taking place in the "Golden Age" of Islamic civilization, illuminates for us a quest in Western culture that was initiated by Aristotle and Classical philosophy, stylized and thus restricted by Thomas Aquinas and medieval scholasticism, partly liberated by Master Eckhart and the mystics and more recently foregrounded in philosophy by Heidegger, and embodied authentically in the fictional writing of René Daumal. This quest can be summed up as the question of the unity of being, in other words, how Being can be said and comprehended to be One. It, thus, necessarily poses the issue of the "analogy of beings," of bridging the distance between Heaven and Earth, and the intricate relations of naming and becoming. Studies of Western medieval thought need to understand the medieval notion of analogy in its wavering between theological rigidity and mystic fluidity. They, certainly, profit from looking into the concept of analogy in relation to its ontological foundation, that is, in a historical perspective which goes backwards to the Ancient Greeks and forward to contemporary thinkers. But, maybe, such search could profit even further, and in unforeseeable ways, by looking into how this fundamental problem was articulated in other civilizations. The Islamic civilization of those centuries that were in Europe called the Middle Ages abounds with valuable contributions.

METAPHOR AND ALLEGORY IN THE MIDDLE AGES

The very title of this issue poses a problem for the meticulous translator who strives to establish conceptual correspondences between different cultures. The terms *allegory* and *tamthīl*, as they occur in Boccaccio and Jurjānī in the epigraphs refer to "symbolization." However, their roots are almost diametrically opposed. Whereas *allegory* etymologically evokes otherness and alienation of meaning, the Arabic *tamthīl* embodies similarity and resemblance. Nevertheless, both critics insist on the duplicity of meaning: the superficial and the deeper, the literal and the metaphoric, the direct and the indirect.

The Middle Ages is an equally strange term for both Arab culture and medieval European culture. It became a current term during the Renaissance, and no consensus was reached over its limits; however, it is loosely used to cover the sixth to the sixteenth century. During this medieval millenium the prospering Islamic world differed from recoiling Europe, but both were characterized by similar intellectual concerns and socio-economic structures. In the light of this one medieval world -- despite its linguistic and cultural differences -- the articles in this issue delve into the phenomenon of metaphorical discourse and allegorization, and address its drives and motivations.

Alif, a multilingual journal appearing annually in the Spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 13: Human Rights in Literature and the Humanities.
Alif 14: Madness and Civilization.
Alif 15: New Cinema and After in the Arab World.

The first meaning is the superficial, which is called literal. The others are deeper and are called allegorical ... For "allegory" is from *allo*, Latin *alienum*, and is so called being alien from the literal or historical sense.

-- Giovanni Boccaccio

Enunciations are of two types: one in which you reach the target through the sense of the words alone, and another ... in which the sense of the words as they occur in their context carries a second sense which reaches the target. The latter revolves around metonymy (*kināya*), metaphor (*istiᶜara*) and allegorization (*tamthīl*) ... This can be summarized as "meaning" and "meaning of meaning," indicating by "meaning" that which is perceived by the manifest word and which is reached directly. The "meaning of meaning" is to comprehend the meaning of the word which leads in its turn to another meaning.

-- 'Abdul-Qāhir al-Jurjānī

Contents

English Section

Arabic Section

The following people have participated in the preparation of this issue : El Said Badawi, Ceza Kassem Draz, Abdul-Gawad Sayyid Emara, Kouross Esmaeli, Victor Faltas, Hassan Hanafi, Ezz el-Din Ismail, Ayman el-Kharrat, Huda Lotfy, Salih Matar, Abdul-Wahab el-Messiri, Mahmud Nessim, Aida Nosseir, Randa el-Shafei, Mounir al-Shaarani, Jayme Spencer, Ernest Wolf-Gazo.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.
Price per Issue: - Arab Republic of Egypt: L.E. 3.00
- Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 15; Institutions: $ 30
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :
Alif 1 : Philosophy and Stylistics
Alif 2 : Criticism and the Avant-Garde
Alif 3 : The Self and the Other
Alif 4 : Intertextuality
Alif 5 : The Mystical Dimension in Literature
Alif 6 : Poetics of Place
Alif 7 : The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8 : Interpretation and Hermeneutics
Alif 9 : The Questions of Time
Alif 10: Marxism and the Critical Discourse
Alif 11: Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :
Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 3575107; Fax: 355-7565 Cairo, Egypt

Comparative Poetics

No. 12, 1992

alif

METAPHOR AND ALLEGORY

IN

THE MIDDLE AGES


Bibliotheca Alexandrina
0530779
